

الخصارات

والعد الشعري

المتنازلي

– لو عرف الشعراء الجاهليون الإله لكانوا أفضل عطاء

– الشواذ في الشعر الاسلامي لا يمثلون تياراً شعرياً

– هناك اخرون مثل الخطيئة والانصاري ولكنهم يمثلون الندرة

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>



بقلم: فيصل السعد

المتابع للشعر الجاهلي يدرك ان البدايات في هذا الشعر حملت راية الأفضلية في قوة المفردة ، والصورة ، والبلاغة .
وبدء العد التنازلي يعني ان حياة الإنسان بدأت سيرها للأفضل عالمياً ، حيث ان

دخول الحضارات الأخرى والأنغماس فيها يعني أن الخلايا الذهنية المجمدة أحست بما يشغلها ، وبالتالي فإن الخلايا الشعرية - أن صبح التعبير - لا يمكنها أن تحتل المساحة الذهنية كما كانت سابقاً .

فالذهن الانساني والذي يسميه « فرويد » بالنفس الانسانية فيه اكثر من مجموعة من الخلايا تشكل بطبيعة لا ارادية عند الانسان وقسمها الى :

— خلايا واعية .

— خلايا عليا .

— خلايا سفلى . (١)

وتكون مهمة الخلايا العليا هي الموازنة بين الواعية والسفلى حيث أن الأخيرة هي منطقة اللاشعور التي تحتزن العداة للآخرين وتعود صاحبها على الكره والغش وعدم المحبة ، والقتل أي أنها تحوي كل الرغبات الحيوانية اللاعقلية .

بينما الخلايا الواعية هي التي تبرمج الحركة بين الانسان والاتصال الخارجي بما فيه من خطوات ايجابية حيث تسعى هذه الخلايا الى الابتعاد عن الخطوات اللانسانية . إذن الخلايا العليا هي التي تلعب دور الضمير الذي يستفز صاحبه عندما يخطئ ويحاسبه .

وما دمنا نؤمن أن التوجه الأدبي الذي بدأ في زمن الجاهلية كان أكثر التصاقاً بالانسان ، فذلك يعني أن عمل الذات أو الخلايا الواعية لم يكن صعباً لأن الانسان كان كتلة من ضمير حيث أنه يعيش عالماً ذاتياً لا يبحث فيه عما يريده الآخرون وخاصة بالنسبة للشعراء فلكل عالمه الذي لا يهمه إلا المديح أو الهجاء للتكسب أو الفخر .

البدايات

أقول مرة أخرى :

المتابع للشعر الجاهلي يقتنع أن البدايات كانت أفضل . وبدء العد التنازلي اقنعنا أن قوة الشعر العربي كانت في بدايته . حيث الاعتماد عليه في أمور كثيرة . وخاصة

عندما نصل في حضارتنا الى حاضرتنا المعاش الذي نجد فيه النفاق ، الكذب ، الخوف من الانسان ، الابداع في استحداث السلاح المدمر ، الغاء الذاتية ، التجارة في الحروب ، اشعال الفتن ، التدمير الذهني والانساني .

هذا الوضع ألغى - او كاد - مهمة الخلايا العليا او الضمير عند الانسان حيث انه ما عاد يمكنه الموازنة بين الخلايا السفلى والواعية وبشكل خاص عند الدول ، صناعة السلاح ومفتعلة الحروب ، عالم السلاح لا يمكن ان يكون له شيء اسمه الضمير مادام يعتاش على تطاحن الآخرين ، ولذلك فالانسان في هذا العالم لا يمكن ان « يتأنس » بشكل يتجلى فيه ضميره بعد ان يطلق عالمه المعاش ، اقول لا يمكنه لان انسانيته لا تتضح الا عندما يكتب لانسان الحاضر .

ويؤكد علم النفس ان الذات الواعية تلجأ الى السفلى طلباً للحماية في حالة الفشل خوفاً من الذات العليا التي تلعب دور الضمير المؤنب فتقوم الذات السفلى بمجموعات من الخيل الدفاعية التي يمكن بواسطتها ابطال مهمة الضمير الانساني . (٢) اي ان هناك ثمة وحدة بين الخلايا الواعية والسفلى لخلق الضمير او ايهاهه بأنه إستطاع ان يؤدي مهمته .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لو عرفوا !

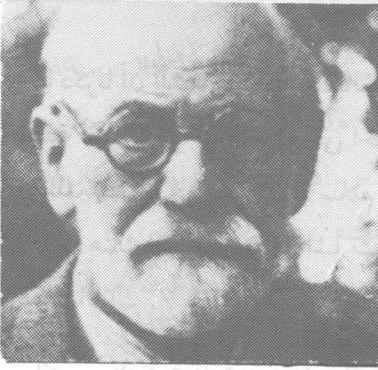
اذن لعدم بدء ملامح الحاضر المعاش في ذاك الزمن كان الشعر هو سيد الموقف ولكن شعراء تلك الفترة كانوا بحاجة الى معرفة الاله فهو الذي يجمع كلمة الناس والقادر على نصرتهم وانتشالهم من المديح والهجاء لينقلهم الى عالم الانسان بشكل عام .

يقول افلاطون :

« على البشرية ان تعبد الها واحداً تؤمن بأنه الواعد لها بحياة اخرى بعد الموت .

هذا الايمان سيقودها الى عدم الخوف من الموت » . (٣)

وفعلاً بقي الاغريقي ، وحتى بعد ظهور المسيحية ، يؤمن ان الواجبات الدينية



ليست من واجب المسيحيين فقط للقيام بها ، وانما هي واجب جميع المواطنين الصالحين الذين يؤمنون بضرورة توحيد الاله من اجل اعطاء دفقة ايمانية اقوى ، ووحدة اكثر تماسكا . ومن هنا كانت الشؤون السياسية والدينية متداخلة ولكن الشاعر الجاهلي لو كان قد عرف طريق ربه لكان اكثر اثجا واروع ابداعا اذ ان الايمان يعني الثقة بالنفس وبالتالي القدرة على الابداع .
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>
يقول طرفه بن العبد :

اذا كنت ، في حاجة ، مُرسِلاً
فأرسلُ حكيماً ، ولا توصه
وإن ناصحُ منك يوماً ، دنا
فلا تنأ عنه ، ولا تقصه
وإن باب امر ، عليك ، التوى
فشاور لبيبا ، ولا تعصه
وذو الحق لا تنتقص حقه
فان القطيعة في نقصه
ولا تذكر الدهر في مجلسٍ
حديثاً اذا انت لم تحصه^(٤)

هذا ابن العشرين يردد ما يقوله رجال ومفكرو اليوم ، بالتأكيد انه ما كان يحمل قدرة شاذة عن الآخرين الا أن اللغة التي كانت سائدة ، التفرغ الذهني للمعرفة ، التساؤل المستمر عن الطبيعة ، الأخلاق ، البداية ، المستقبل ، كل هذه الأمور كانت كفيلة بتكوين الانسان الواعي ، واعطائه ما ملك طرفه بن العبد من قدرة على الأدب والنصح والتحدي وتوقع المستقبل .

كما ذكرنا ان الشعر كان قد بدأ بالعد التنازلي حيث اننا لو حاولنا المقارنة بين شعراء الجاهلية لفضلنا مرحلة شعرية على اخرى جاءت بعدها .
لذلك يخطيء من يظن ان الاسلام كان سببا في اطفاء جذوة الكثير من الشعراء .
اذ ان هناك اكثر من حقيقة اشارت الى دور الشعر في تجذير الدين الاسلامي عند الانسان انذاك .

ولكن هناك ثمة فارق بين المرحلة الجاهلية والمرحلة الاسلامية في الشعر حيث ان الاولى كانت لها مفردتها المجنحة في خيال لا يمكن ان يمسك ، اما الشعر الاسلامي فقد كان بعيدا عن المفردة الجاهلية ، لبحث شؤون الواقع وقد تكون بداية المرحلة الاسلامية وما تطلبت من مباشرة في الشعر وضرورة الابتعاد عن الرمزية ، جعلت البعض وخاصة الذين اعتادوا قراءة الشعر الجاهلي يجدون اذهانهم اكثر طربا للشعر الجاهلي ويحكمون على شعر البداية الاسلامية بانه اقل مستوى ، علما بان - وكما ذكرنا - العد التنازلي بدأ من بداية الشعر ولكنه في بدء الرسالة الاسلامية وجد ما يلتزم به :

سُتَبْدِي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالاخبار ما لم تُزَوِّد^(٥)
ضرورة الموضوعية في الشعر انذاك كانت تفرض على الشاعر ان يسلك دربا جديدا باخلاقه وسلوكياته والتزاماته بشكل يميز اناسه عن اناس تلك المرحلة .

ولاشك ان لكل مرحلة شواذها فالشاعر الخطيئة مثلاً كاد ان يعلن عن عدم قدرته الذهنية على التكيف مع فترة البداية الاسلامية ، حيث انه ورغم اسلامه بقي جاهلي السلوك والمفردة طيلة حياته الاسلامية . فقد كان يمدح ويهجو ويتكسب بشعره ، وهذا هو سلوك الاولين الذين استغلوا تفرغهم الشعري التام حيث انه كان مصدر عيش ووظيفة ومكانة عند السلاطين ، استغلوا ذاك التفرغ لبيدعوا في الصياغة والصورة الشعرية وذلك لانعدام القضية عند انسان ذاك العصر .

ثم لا بد ان نشير ان هناك مجموعة من الخصومات القبلية التي كانت سائدة قبل الاسلام والتي سببها عدم وجود دين يوحدنا ، هذه الخصومات كانت تعتبر مصدر خير للشعراء حيث يتم المديح والهجاء بمقابل منح مادية تكون جزيلة كلما كان الشاعر أكثر ابداعاً ، أو يقول الشاعر قصيدته لتأكيد اصله .

ولعلنا نرى بان تلك الخصومات بحاجة الى مرحلة اخرى لتوحيد القبائل وانهاء خلافاتهم ، لذلك فقد استمرت هذه التطاحنات القبلية حتى بعد البدء بالرسالة الاسلامية ، لذلك فان الشاعر الخطيئة استمر يمدح ويهجو طيلة حياته :

ارى العير تحذي بين قن وضارج كما زال في الصبح الأشياء الحوامل^(٦)
وهكذا كان اسلام الخطيئة واهياً ، وكأنه أراد به ان يكسب الهوية الاسلامية فقط .

واذا كان الخطيئة يمثل لونا من اللون شواذ تلك الفترة ، فقد ساد حينها لون اخر يمكن ان نجده في شعر كعب بن مالك الانصاري .

ورغم ان التاريخ لم يحفظ له الا قصائده التي كتبها بعد الاسلام الا ان هناك العديد من الرواة اكدوا بأن له قصائد عديدة قالها في الجاهلية وقد اصابها الضياع وكانت تحوي تلك القصائد المفردة الجيدة والتركيبية الشعرية الذكية .

وكما ان محاولة لباس الشخص لباسا غير الذي اعتاده من شأنه ان يذيب شخصيته الأولى ولا يمنحه الاجادة لارتداء لباس الثانية ، كذلك هي النتيجة تكون عند الشعراء الذين حاولوا هجر عالمهم الجاهلي لايمانهم بأنه كان عالما بعيدا عن الحقيقة ومعرفة الاله فهؤلاء الشعراء حاولوا دخول الدين مكرسين كل ما يملكون من امكانيات لخدمة القضية التي بعد لم يلموا بكل تفاصيلها .

الانصاري هبط في شعره بعد اسلامه الى مراحل دنيا علما بان شعر الشاعر انذاك هو هويته . والشاعر الذي دخل الاسلام وبدأ يمارس ايمانه بنشر الدين . هذا الشاعر يكون مسموعا من قبل جمهوره الذي عرف شعره واحبه واعتاد حفظه ، وبالتالي فانه سيحفظ ايضا قصائده المبشرة بالدين .

ولذلك فان ما قاله بعد اسلامه - هذا ان صحت الرواية التي اكدت ان له شعراً جيداً - كان يؤكد عدم فهمه للاسلام او العكس ايضا اذ ان الشعر الذي لا يخدم قضيته يجب ان يُحرق ويوقف صاحبه عن الكتابة . ولاشك ان هذا الشاعر كان يرى ربه في روح نبيه عليه السلام ، وعندما مات محمد ﷺ اراد ان يرثيه فجمع كل ما يملك من قدرة شعرية ليقول :

يا عين فابكي لدمع ذرى خير البرية والمصطفى
وأبكي الرسول وحق البكا عليه لدنى الحرب عند اللقاء^(٧)

لو لم يكن الانصاري قد عُرف بحبه للرسول وتفانيه في سبيل اسلامه لقلنا ان هذا الشاعر يهجو حيث ان الشعر الضعيف يعتبر هجاء بحق من قيل فيه . ثم ان الانصاري قال شعراً في موقعة بدر واحد ، والخذق ، وخيبر ، وهذه المناسبات كافية لأن تجعل منه شاعراً مميزاً والمأخذ الذي لازمه هو ان قصائده في هذه المعارك كانت سواسية ينقصها الاسلوب والقدرة الشعرية لذلك قيل ان الكثير من شعره كان منحولاً عليه :

فتغير القمر المنير لفقده والشمس قد كُفّت وكادت تأفل^(٨)
واعتقد ان التبرير الاخير جاء اعتقاداً من القائل ان شاعراً كهذا لا بد له ان يدرك الحقيقة ويتوقف او يظهر شعره الحقيقي اذا كان هذا منحولاً . ولكن الانصاري لا يمكن ادراجه في قائمة الشعراء الذين يمكن اعتبارهم بداية للعد التنازلي لانه حالة شاذة قليلاً ما تتكرر .

خاتمة

لا يمكن ان يكون صدى الحاضر مكماً لصدى الصحراء الذي يمنح المشجعات للذات الانسانية كي تنفرد بصاحبها وتسره ما يجب ان يقول .
ان تطور العالم الانساني يعني اخماداً لجذوة الانسان ، تطلعاته ، اصلاحه ، قدرته على الابداع ، اذ ان اي استحداث صناعي او علمي او جغرافي من شأنه ان يحتل

زاوية ذهنية يشغلها ويشل زوايا الايداع الاخرى .
من هنا نقول ان الانسان بإمكانه ان يبدع اكثر فيما يشغله ذهنيا سواء جاء هذا
الانشغال فرضا او اختيارا .
فالمفروض من شأنه ان يكون سببا في قفزة مضادة يشكلها الذهن ، ولكن -
للأسف - الازدهان المتوفرة الان ومنذ بدايات العد التنازلي نشعرنا ان الانسان يحاول
جاهدا ان يمنح ذهنه خطأ لم يقتنع بمساره بعد ، انطلاقا من الايمان بعدم القدرة على
الصمود ازاء الحاضر المتعفن بحضارته .

هوامش :

- ١ - محاضرات في علم النفس - الدكتور سعد عبدالرحمن .
- ٢ - نفس المصدر .
- ٣ - جمهورية افلاطون .
- ٤ - ديوان طرفة بن العبد .
- ٥ - نفس المصدر .
- ٦ - الشعر العباسي والاموي - محاضرات للدكتور عبده بدوي .
- ٧ - نفس المصدر .
- ٨ - نفس المصدر .



شمس ومواقف

سليمان
الخليفي



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

دوري
على الشجر الأثيل
يصوغ
شكله
وتخيّر
شجر النخيل
فشخصه الضوئي
موقوت

وفوق الأرض
حُلَّةٌ .

وهي التي ، تسري
على زرد المياه ، كسلَّة
مُلِئَتْ
بحفله .

يأتي إليها المتعبون
تكسّر

الجسد المفكر
كُلُّ فكرٍ فيه
حَمْلُهُ

وبهم
تلهف غيمة ، لو
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تستريح من
المذلة ،

تمضي بها الريح الجهول
تسوطها ،

والبرق ، يلسعها

وتطحنها الرعود

تعافها الألوان

تسودُّ الضلوعُ

بصدرها ،

تطأ النجومُ

نديفها ،
تكتظُّ بالبرد الذي
يكتظُّها ،
لتسيل :
يمضغها الفضاء
تخرُّ ، يرشُّها
الهواء
تنوءُ
لاعشقا
يداريا ،
فيلتقط الحمام ، رذاذ
أدمعها
على الشجر الكئيب
ويشربُ
النمل ، الرمالُ
مساربُ الحجر ، الوحوشُ
نثار وابلها
وطله .
يأقي اليها القانطون
كموجة
سبحت ازاء السيف ،
يبعدُ بعدَ آمال
يفتت بعضُها
في القلب

جُلَّه ،
سبحت من الاعماق
لم تقطع طريقا
قبل أن يضيفي ، عليها
الشيْبُ
جَمَلَه .
لكأنَّ
حُضن البحر يغمرُ
جرمها
فيثور منظويا
يهشم من شظايا الشمس
أسيافا
يحطم فوقها
همجاً ، من النغمات
عِلَّه .
لكأن خصرَ
طريدة
يحتزّه حدُ السفين
كأن
قناصا ، وطيب صقره
المزروع
بالجوع الرتيب :
يذيعُ
اصواتا

يغني الموت بالرؤيا

يَضِيعُ ،

يعضُّ كفا أفرغت

بأظافر

اللهف الفجيع

كأن خصر الموج

أوجاعُ

الطبء ، اذا

تراشقها الجميعُ

اذا ، تناساها الصديق

وعدَّ للاحباب

زَلَّه .

وكمهرة

قُهرت ، تناهيها السباق

الى متى ، يمتصها

الشوط المشوق لفوزها ،

أفتلك

غبراء !

وهذا الموت

جوله .

يهفو اليها السائلون

حناجرا

كيما تكون الحِسَّ

كلَّه .

يغفون من ضعف
وبيناهم
على عجل
يسوخ بدرهم ، قدم
يعربد ، فوق صدرهم
اللطى
ويكون ، كالاشواك
حوله .
يأتون

في اعماقهم
شرف من الوله
القديم :

تداخلت اشباهه الأولى
بأجساد يفيض بها
الرصاص
وانما

الأبدئي ، ان يبقى لكل
غد
أدله .

ولأن هذا الطفل
يُعجنُ بالسياسة
إن (عين الحوض)
تُغضي دونه أهدابها
وتُظِلُّ ضادا

طبع

نخله .

الوائهم ، ألوان

مضطرب

وفيه الوجد ، يحفظ

من تمنيه

أقله

دوري كما عشقت

بدور

فوقنا بين

الأهله ،

الضامئات وما يُبدل

كل جرم في

مجله

تبني العجائب

بالترا ب مدائن

والدهر

نمله .

مثل الحروف ، تشاجبت

أعطافها أحضان

جمله .

هي في اللغات ،

الضاد

أول من سقى الفرقان

أعرقه ،
وكان الشعر فيه
الحرف
كله .

ولانه العربي
خاصره الطريق
الفيض

من جزل مبين
روقه الحب
أجله .

عاداه
غير نموذج
يُلي عليه
الدهر
غله .

لكطائر
صُرَّت جوارحه
فأوقف ، يستمد الروح
قوله .

نحن
انتهينا : وابتدأنا ،
حين كان البدء

زله !
ولقد مشينا

في الطريق ، فهل تناهى

ام سيمضي

ما بدت في العمر

مُهلَه !

دوري فان الوجد

رحله .

للكون

جنف أنقلت أهدابه

بالليل ،

بالحلك المخوف ، سواده

يحتز ، بالظلماء

والبرد الكفيف وبالذجى

ARCHIVE

الموار
حقله
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وتمور

في أمعائه ، الشق

البهيم

الشمس

وهله .

تنهار فيها سابحات

الكون

سحا

تخرج الألوان

والنيران

في الأشياء

فلّه

إن تنشرُ الشمسُ

الشعاعَ

الدفءَ

تُعطِ الشيءَ

ظِلّه .

دوري

فإن النخل ، أروعه

تدورُ ظلاله

وبعمق كل

النخل

شُعله .

يا شمس

واقتربي ، نكن

أليومَ

مثله .

إنّا قرأنا في الكتاب ، بأن

ميتاً

قد تكفّله الترابُ ،

وريع من صمت القبور

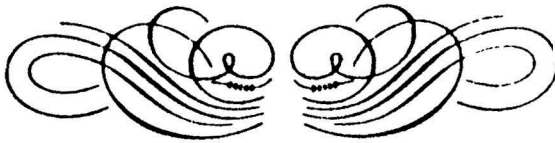
يثورُ قدُ

واری بحضن

الأرض



أصله .
وسما
بتاج أخضر السعفات
في الآفاق
قبله .
دوري ودوري
الأرض
لا زالت
لقله .



الببناء الفني للمسرحية



٢

الشخصية الدرامية

عرف معظم المسرحيين الكبار ، منذ قدماء الاغريق الى اليوم بقدرتهم على رسم الشخصيات النابضة بالحياة التي « لا تقوم بمجرد تلاوة الادوار التي يسندها المؤلف اليها فقط بل تبدو وكأنها لها حياة خاصة بها ، وتتفوه بكلمات خالدة تبقى في اذهان القراء »^(١) .

ويختلف الكتاب في مقدرة كل منهم على محاكاة الشخصيات الحية ، أو رسم شخصيات قادرة على عكس نبض الحياة باعتبارها المصدر الاساسي الذي يستقى منه

الكاتب المسرحي شخصياته وينقلها من واقعها الى الاطار الذي يرسمه لها ، بتكثيف وتركيز شديدين مع ايضاح ابعادها الثلاثة : العضوي والاجتماعي والنفسي فالبعد العضوي « الفسيولوجي » عبارة عن التكوين الجسماني للشخصية ، والملامح الفارقة والعلامات التي تميزها عن غيرها وما قد تتميز به من تشوهات خلقية او عيوب جسمانية يكون لها دور في تطورها .

اما البعد الاجتماعي « السيسولوجي » فيحدد مكانة الشخصية في المجتمع والطبقة التي تنحدر منها والمستوى التعليمي والثقافي الذي تتميز به ، والمهنة والوضع العائلي لهذه الشخصية .

والبعد النفسي « السيكولوجي » عبارة عن التكوين النفسي للشخصية عبر ماضيها وعلاقاتها بالآخرين .

وتحديد أبعاد الشخصية الدرامية يفيد في معرفة سلوك الشخصية وتقدير ردود فعلها تجاه ما يعرض لها من احداث ، فنظرة الرجل المتدين للحياة تختلف عن نظرة الملحد وسلوك الغني يختلف في كثير من المواقف عن سلوك الفقير ، كما يختلف رد فعل الانسان المريض عن الانسان السليم تجاه نفس المواقف .

ويختلف رد فعل المتعلم عن الجاهل في بعض المواقف اضافة الى اختلاف مستوى الحوار بينهما . ولا يمكننا الحكم على الشخصية ومعرفة ابعادها . الا من خلال ما يصدر عنها من افعال « لان الشخصية ، لا يمكن قط ملاحظتها في الدنيا ، الا كما يتكشف عنها الفعل . . . الافعال هي المعطيات ، والشخصية هي المبدأ المستنبط » (٢) .

وتتحدد قيمة الشخصية من خلال علاقتها بالعناصر الاخرى في المسرحية ،

ومن الصعب فصل الشخصية عن السياق العام الذي ترد فيه ، ولا حياة للشخصية خارج هذا السياق ولا تستمد حياتها الا من خلال علاقاتها المتشابكة مع الشخصيات الاخرى^(٣) .

من خلال الحركة والكلمات يرسم الكاتب شخصياته ويحدد ابعادها المختلفة فللشخصية « سيرة حياة وراءها ، واذا عجز المسرحي عن سردها في عبارة واحدة ، ادلى بالمعلومات جزءا جزءا . فيجمع القارئ او المشاهد فيما بينها بعد ذلك »^(٤) . ولكل شخصية ارادة ، ومادامت على علاقة بالشخصيات الاخرى فلا بد أن ينشأ صراع بين الارادات المختلفة ، حول قضية من قضايا الحياة .

وقد يكون هذا الصراع داخليا في نفس الشخصية بين نوازع نفسية مختلفة ، ومن خلال هذا الصراع تتكشف أبعاد الشخصية^(٥) .

وقد يكون الصراع خارجيا مع ارادة اخرى تتكافأ مع ارادة الشخصية او تقل عنها او تزيد عليها ، ودرجة الصراع تتحدد تبعاً للمدى تكافؤ الارادتين المتصارعتين .

ويذهب كثير من دارسي المسرح ، الى أن الصراع عنصر اساسي في بناء الشخصية الدرامية فكما أن الحدث الدرامي يركز على الصراع ، كذلك من الضروري ان يكون الصراع اساس العلاقة بين الشخصيات الفاعلة للحدث ، والتلاقي بين الشخصية والصراع « هو اساس الدراما الجوهرية ، وكلما كان مدروسا بعمق كان تأثيره اكثر مباشرة »^(٦) .

وظروف التغيير والتحول في أي مجتمع من المجتمعات تؤدي الى اختلاف التوازن ، فينشأ الصراع من اجل اعادة التوازن ، فالصراع داخل الافراد وخارجهم هو الذي اوجدهم فانقلاب الاوضاع هو الذي اجج كلامن الشخصيتين الرئيسيتين

في مسرحيتي « الكترا وهاملت » وانعدام الانسجام بينهما وبين الظروف المحيطة هو الذي حدا بهما الى محاولة الوصول الى حالة من التوازن سواء في داخلهما او في العالم الخارجي»^(٧) .

وقد وضعت عدة قواعد لبناء الشخصية عبر تاريخ المسرحية الطويل لكن العصر الحديث شهد تحولا ملحوظا من القواعد التقليدية في الدراما ، والشخصية احد العناصر الدرامية التي نالها التطوير : فقد حدثت تغييرات كثيرة على عناصر البناء الدرامي في المسرحية ، ومن ضمنها الشخصية ، فلم تعد الشخصية هي العنصر الاساسي الوحيد في المسرحية ، فقد اصبحت البطولة للمضمون الذي يجسده الحدث ، وتوزع الاهتمام على جميع شخصيات المسرحية فلم تعد هناك شخصية واحدة تستأثر بالاهتمام بينما تظل باقي الشخصيات تدور في فلكها .

وأصبحت جميع الشخصيات تتعاون في دفع احداث المسرحية الى الامام ، والسبب في ذلك يرجع الى ان المسرحيات الحديثة تتناول قضايا اكبر شريحة من الناس ، وسط تحديات وضغوط كثيرة يجابهها انسان هذا العصر .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ومن اهم الظواهر التي شهدتها العصر الحديث عملية تفتيت الشخصيات ، واول من بدأ ذلك « لويجي بيرانديللو » ثم جاء بريخت ليكمل ما بدأه بيرانديللو من تحطيم الشخصية التقليدية ضمن ما جاء به من تجديد في البناء الدرامي يخالف فيه المسرح الارسطي التقليدي ، ثم جاء كتاب العبث ليضيفوا جهودهم الى جهود بيرانديللو وبريخت في تحطيم نموذج الشخصية التقليدية . وحتى الشخصية المأساوية الحديثة اصبحت تختلف عن الشخصية المأساوية التقليدية عند قدماء اليونانيين او الكلاسيكيين .

فقد اصبحت المسرحية قادرة على احداث الاثر التراجيدي ليس من خلال موت البطل ولكن من خلال تصوير اخفاق الانسان بفعل القوى التي تعترض

طريقه ، وهذا الاخفاق يحقق الاحساس التراجيدي ، فهو بمثابة موت معنوي للانسان في العصر الحديث .

وعندما يموت البطل في المسرحية الحديثة ، لا يموت على منوال البطل في المأساة القديمة وهو في قمة مجده . بل يموت البطل الحديث عندما تنتهي حياته ولا يبقى فيها ما يستحق أن يعيش من أجله^(٨) .

وأصبح التركيز في التيارات المسرحية الحديثة على الشخصية التي تمثل انماطا او شرائح اجتماعية وتضاءل الاهتمام بالشخصية الفردية المتميزة بذاتها والتي لا تمثل الا نفسها فقط ، وهذا لا يعني تجريد الشخصية في المسرح الحديث من ملامحها وابعادها التي تميزها وتعطي لها القدر الكافي من الحياة لكي تتصارع مع الشخصيات الاخرى .



الحوار الدرامي

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تتميز المسرحية عن الالوان الادبية الاخرى بغلبة عنصر الحوار فيها على العناصر الاخرى ، ومع ان المسرحية تشترك مع القصة في اشتغالها على الحدث والشخصية والصراع والحوار ، الا أن المسرحية تتميز عن القصة في طريقة استخدام الحوار بصفة اساسية وابتعادها عن السرد والوصف .

والحوار هو الوسيلة الاساسية لتقديم الشخصيات والتعريف بها ، وبيان الصراع الذي يدور بينها ، ومما يترتب على ذلك من سير الاحداث الى نهايتها .

وللحوار الدرامي خصائصه وشروطه التي تميزه عن الكلام العادي الذي يتفوه به الناس في حياتهم اليومية ، فالحوار بالنسبة للكاتب المسرحي هو المادة الخام التي

يصنع منها فنه ، كما يفعل الرسام بالالوان ، فهو يصيغ الكلام بأسلوبه ويجعله متمایزا بين شخصياته المختلفة . بحيث تسهم كل جملة من جمل الحوار في تطوير الشخصية ، وتطوير الحدث^(٩) .

ومن هنا كان لزاما على الكاتب المسرحي ، ان يتجاوز الكلام العادي في حوار ، وأن يسعى الى نسجه بصورة محكمة ، بحيث تؤدي كل جملة وظيفتها في سير أحداث المسرحية ولا تكون دخيلة عليها « لان الجملة التي لا تضيف شيئا سواء لاطهار أبعاد الشخصية او تطوير الحدث تعتبر جملة ميتة على المسرح »^(١٠) .

فليس من المقبول ان يعتمد الكاتب الى حشو مسرحيته بحوار لا يتقدم بأحداث مسرحيته خطوات الى الامام ، حتى لو اتسم هذا الحوار بجمال الصنعة أو حمل معاني عظيمة ، فالاصل في الحوار الدرامي هو التكتيف ، والاستغناء عن الكلام الزائد فوق المسرحية المحدود لا يحتمل الزيادات والاضافات التي تثقل عليها وتنقص من قيمتها فالمهمة الاساسية للحوار « مصاحبة الفعل الذي يدور فوق خشبة المسرح ورواية الفعل الذي يدور بعيدا عن خشبة المسرح »^(١١) .

وليس معنى الاقتصاد في الحوار ان يكون حوار الشخصيات مقتضبا جدا او على شكل سؤال وجواب بين شخصية واخرى ، وليس شرطا ان تكون الجملة الحوارية الناجحة هي الجملة القصيرة انما المطلوب هو تكتيف الحوار وتركيزه بحيث تكون لكل كلمة دلالتها ودورها في بناء الحدث وايضاح تطور الشخصية منذ بداية الحدث حتى نهايته .

والوضوح من اهم السمات التي يجب توافرها في الحوار الدرامي . نظرا لخصوصية المسرحية وطبيعتها الادائية التي تتطلب ان يكون الحوار مفهوما للمتفرجين واضحا في كل المواقف لان الموقف الذي ينتهي لا يمكن الرجوع اليه مرة اخرى ومن

المستحيل إعادة احداث المسرحية لكي يفهم المتفرجون ما فاتهم « ولا بد لهم لهذا السبب ان يفهموا كل فقرة من فقرات الحوار في الحال ، ولحظة ان سمعوها » (١٣) .

وهذا لا يعني ان يكون الحوار خاليا من الفكر ، « فجمال الحوار ينبع من جمال ما يحمله من فكر » (١٣) .

ومن اهم الخصائص التي يجب توافرها في الحوار هي ارتباطه بالشخصية ففي الحياة الواقعية يختلف كلام كل انسان عن الآخر « وهذه الاختلافات ليست قاصرة على النطق فقط بل تتعدى النطق الى اختيار الكلمات وبناء الجمل وطريقة الحديث » (١٤) .

لذا كان من الطبيعي ان تتفاوت الشخصيات الدرامية في مستوى الحوار . . . بحيث تكون لكل شخصية ملامحها الخاصة في الحوار وبالتالي نستدل على الابعاد الاجتماعية والثقافية لكل شخصية من خلال حوارها .
لكن التمايز في الحوار المسرحي اقل درجة من الحوار في الحياة الواقعية ويرجع ذلك الى ان كاتب الحوار ولو تعددت شخصياته ما هو الا شخص واحد وبالتالي من الصعب ان يجعل التمايز كبيرا بين شخصياته ، ومن ناحية اخرى يصعب تصوير حوار العاجزين عن النطق واصحاب العاهات الكلامية فلامجال لهم في المسرحية ، والا هبط مستواها . وانصرف المتفرجون عن متابعتها كما ان المسرحية في محاولتها خلق نوع من الاختلاف والتنوع في الحوار تبعا لكل شخصية ، لا تلتزم التزاما تاما بتصوير الواقع كما هو ، لان تصوير الكلام والاصطلاحات الشخصية تصويرا واقعياً كاملا من شأنه أن يولد اثرا جامدا لا حياة فيه ، خاصة اذا كانت المسرحية تصور شخصية لا تحسن الكلام .

ولكن لا بد ان يكون الحوار ملائما للشخصية ، فلا يسمح الكاتب للشخصية بأن تتفوه بحوار لا يتناسب مع طبيعتها الذاتية حسب ما رسمها هو وحدد ابعادها .

كما لا يجوز ان تنطق بكلامه هو الذي يمثل مستواه الثقافي والفكري ، ولا يمثل المستوى الحقيقي للشخصية ، ومن ثم لا يكون قادرا على كشف ابعادها المختلفة فحوار المتكلم يجب ان يكشف عن صاحبه : من هو ؟ . . . وما عسى ان يصير اليه في المستقبل ؟؟ . .



الهوامش

- (١) ملتون ماركس : المسرحية - ص ٢٩٥ .
- (٢) أريك بنتلي : الحياة في الدراما ، ص ٧٠ .
- (٣) مصطفى بدوي : الشعر والمسرح ، ص ١٣٢ .
- الهيئة المصرية العامة « الاسكندرية » ١٩٧٩ .
- (٤) أريك بنتلي الحياة في الدراما - ص ٦٧ .
- (٥) عبد القادر القط : من فنون الادب - المسرحية - ص ٢٤ .
<http://www.egyptianarchive.com>
- (٦) جورج لوكاتش : الرواية التاريخية - ص ١٦٧ .
- ترجمة « صالح جواد الكاظم » ط - وزارة الثقافة - بغداد ١٩٧٨ .
- (٧) امين العيوطي : الشخصية بين الرواية والمسرحية - ص ٦٧ .
مجلة المسرح عدد ١٠ سنة ١٩٦٤م - القاهرة .
- (٨) فوزي فهمي : المفهوم التراجيدي في الدراما الحديثة - ص ٧٥ ، ٧٦ ط - المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب - القاهرة ١٩٦٧ م .
- (٩) روجر . م بسفيلد الابن : فن الكاتب المسرحي - ص ٢١٩ .
- (١٠) عبد العزيز حموده : البناء الدرامي - ص ١٦٩ .
- (١١) فرد . ب . ميليت وجير الدايدس بنتلي : فن المسرحية - ص ٤٨٣ .
- (١٢) روجر . م . بسفيلد الابن : في الكاتب المسرحي - ص ٢٢٠ .
- (١٣) المرجع السابق - ص ٢٢٠ .
- (١٤) مارجوري بولتبي : تشريح المسرحية - ص ١٨٩ .



البيت :

أتذكره ، بيتا واطئا كان ، وكان مائلا
يتساند على البيت - جاره ، شأن كل
البيوت الصغيرة في (حتنا) ، تلك التي
شيدتها أيادي البشر الصغار ، من طين
الأرض والخشب القديم والغاب ، في
فورة من فورات حنين الإنسان للسكن
والراحة .

أتذكره ، فهو رمادي غير أن

واجهته - من حين الى حين - كانت
تفاجئنا طالعة في طلعة النهار وقد طليت
بلون فاتح بهيج يفسح لعالم من الرسوم
المتقنة والزخارف . نعرف - حينئذ - أن
الرجل قد فعل ذلك بالليل ، وحده ونفكر
في احتمال ان تكون البنت قد ساعدته في
ذلك (لكننا لا نمنح هذا
الاحتمال - أبدا - للولد) هكذا كان
البيت كما أتذكر ، غير أني لست متذكرا

وسكانه . واقع اخيرا بأكثر الصفات
عادية . . وأقول : البيض ، واسميه :
بيت البيض .

بيت البيض ، وأشرد . . اتذكره .
تخفت الأصوات حولي ، وتتوارى المرائي
.. يقترب البيت مني بواجهته ذات
الطلاء والرسوم والزخارف ، يطل عليّ
الشارع بنافذة موصدة ، وباب .

الرجل :

في النهار لم نكن نراه ، فقط . . نسمع
صوته الرديء كصراخ الماعز ، ، يأتي من
خلف الباب المردود ، أو من خلال فرجة
كالخيط بين ضلعتي الباب إذ يواريه ليتفق
مع (زبون) جاء يطلب تزيين واجهة بيت
لحاج عاد من السفر ، أو تهئية يافطة لكان
سيفتح عما قريب . يتوقف لعبنا والصياح
حيناً ، ونحن نسمع ونراقب ، حتى يتم
الاتفاق . . نعرف المكان من حديث
الرجلين ، ندون العنوان في ذاكرتنا ،
ونرده حتى لا ننساه ، لأننا ندرك أن في
الليل ، في المكان المتفق عليه ، سيكون
السهر . تغطس الشمس أم النهار
والانكشاف ، ويطفو الليل ابو النجوم
المرتعشة والظلمة ونحن بقرب بيت
البيض . . ننتظر . .

اسم الرجل ، أو اسم البنت - بنته ، أو
اسم الولد - ولده ، وهكذا أجار في كلمة
أقربها بالبيت ، صفة تميزه دون سائر بيوت
(الحثة) وأنا احكي عنه ، فتحاورني
كلمات :

« الالبينو » ، « المهق » ، « عدو
الشمس » ، صفة تدل على صورة بضعة
من البشر في مأزق انساني خاص إذ هم
بيض بياضاً شمعيًا فاتراً يخلو من الحمرة ،
يشمل حتى شعرهم والرموش ، بينما
عيونهم الطارفة وهنا أمام شدة النور -
المألوف لعامة البشر - تتكشف لمن يدقق
النظر فيها : حمراء قرنفلية الحدقات (تماما
كأحداق عيون أرانب « الشانشيلا »
الفائقة البياض) . وهم لطبيعتهم تلك
يعسر خروجهم في النهار ، في ضوء
الشمس المفزعة اياهم .

أمسك بالصفة تلو الصفة ، أدورها في
يدي وأبسط لها الراحة : « المهق » ؟ (كما
تدعوهم المعاجم) . غريبة ، تنفري .
« الألبينو » . ؟ (بلغة العلوم) . ساكنة
لأسيغها . و « عدو الشمس » . ؟
(كما تجري على لسان العامة) . لها الف
ظل وظل ، وأنا مرامي الخروج من كل
الظلال الى النور بذكرى ذلك البيت ،

وجوهنا المتطلعة . يتجلى باللون
والفرشاة ، فينطق الحائط الأخرس
ويضيء في الليل - تحت يده - بكلام ودنيا
من خطوط وألوان .

ها هي ذي سماوات فيها شمس
حارة ، وطاقرات تمرق ، وعصافير تطير .
وها هي ذي بحار تطل منها عرائس
البحر باسمه ، ويجوبها فرح السفائن .

وها هي ذي صحراوات تركض فيها
الغزلان ، وترمح الخيل فيها يعتليها
الفوارس .

وها هي ذي غابات بشجر كثيف
الخضرة ، وثمر شهى دان ، وحيوان وطير
عجيب .

وها هي ذي شوارع بيوت وناس
وعربات ، ما أبدعها جميعا ، جميعا ما
أبدعها .

وها هو ذا قد سحرنا ، نشد اليه
مقترين ، كأنما بغير ارادة منا . يفرع في
لمتنا أصحاب البيت أو الدكان .
عندئذ . . نحتمي فيه ، ونهتف باسمه .
يعتقوننا - لأجل خاطره - عندما يومىء لهم
وهو في الأعالي ، تحيطه هالة من فرط الثقة

وها هو ذا الباب يفتح ، وها هو ذا
الرجل يخرج بهيئته العجيبة ، فنكتم
الضحك متهامسين . إنه طويل طولا
مفرطا ، رخو كانه من عجين ، أبيض ،
عاري القدمين لا يلبس حذاء ابدا (قيل
لأن قدميه كانا اكبر من أي حذاء يباع)
.. يخرج معلقا في كتفه اليسرى سلمه
(المجوز) وفي يمينه الدلو المملخ بألف
لون ولون . . فيه العلب (والفرش) . .
انه يمضى ، ونحن وراءه . . نصطخب
هزأ به ، وضحكا عليه ، فيتوقف ،
لنتوقف ، ثم نجري ، وهو يرمينا بالشم
والطوب ، ونعود لنمضي وراءه من جديد
عندما يعاود المسير .

ها هو ذا الرجل الأبيض الأبيض
كله ، الرخو كأنه من عجين ، الطويل
بقدمين عاريتين شائھتين ، يفتح سلمه
(المجوز) بازاء الحائط العالي ، الأجرد ،
المعتم بعد ، ينتصب كالرقم ٨ فوق
الأرض وقمته هناك . يخلط الرجل
الوانه ، فيغلق افواهنا دون ان يلمسها
بيده التي (تدور) الالوان . يرتقى
السلم ، فيأخذ بصرنا المشدود الى
مواطىء قدميه العاريتين ، الصاعدتين .
يقف هناك في الأعالي ، فتنجذب الى يديه

بالنفس ، والناس - تحت - تطريه :

الله ينور عليك .

الله الله ياعم .

فنان والله فنان .

الولد :

عندما لم نسمع صوته التفتنا ننظر . .

لم يكن شبحه الأبيض يلوح - كما

اعتدناه - متربصا وراء شيش نافذة

البيت . فتمنينا لو يكون قد مات . كنا

نكرهه .

فأن يكون عاجزا عن الخروج في

نهارات الشمس ، هذه : « خلقة ربنا » ،

وكل خلقة ربنا حلوة ، ومن يكرهها :

« يروح النار » - هكذا بدأ قولنا فيه ،

وازداد بعضنا في القول ان : من يعيره

ببياضه يسخطه الله برصا . وخيفة عذاب

النار او الانقلاب ابراصا كنا نحاسنه

القول ، أبدا لا يحسن فينا قولنا كنا

نلعب ، وكانت ساحة لعبنا - لسوء حظنا

(أو خطه) - تنفسح امام بيتهم . . بيت

البيض . فهل كنا لأجل حسده نكف عن

اللعب ؟ .

اللعب - فرحنا الوحيد ؟ .

كان لعباً بسيطاً . . باجسامنا ،

وبالارض نخططها مدائن وساحات ، ولم

يكن يتاح لنا اللعب الا في حضن رحلة

الشمس . . تطلع ، توقظنا ، وتنادينا ،

فتتادى لنصنع من هذا اللعب فرحا لم

يكن يتأتى الا للجماعة . وهو لم يشأ أبدا

أن يكون من جماعتنا . . دعونا ولو من

وراء الشيش - ان يشاركنا اللعب . . ان

يكون حكما لنا طالما هو لا يستطيع

الخروج ، فتأبى ، وشم ، وظل قابعا في

محبيه ، يحسد لعبنا بعيونه القرنفلية

الحدقات ، ترتعش طارفة في نزاره النور .

ولسبب لم ندره ، كان لا يكف عن

لدغنا بالشتائم ونحن نلعب . .

يشتمنا ، نغتاظ ، ولا نناله . .

نغتاظ ، ولا نناله . .

حتى اعتدنا شتائم تبلغ مسامعنا وكانها

لازمة للعب . . لهذا دهشنا عندما لم

نسمع صوته ونظرنا فلم نجد شبحه وراء

الشيش . ورحنا عنه نساءل . .

حسبنا انه مات ، واخذنا تتصور ،

كيف انه فطس في العتمة ، وكيف كان

يبيكي وروحه تطلع . مكثنا بظنوننا ،

نضحك مستهزئين ، حتى سمعناه من

جديد ، وقد كنا نلعب (ركبتيو خيوله)

مغمضة . كان يغني لحنه الغريب عن
الخنفساء (الكبيرة) التي معه . . الكبيرة
بحجم قرص الشمس .

نزلنا عن عارضة النافذة وروحنا
مبهورين ، مستغربين ، نساء بعضنا
بعضا بالعيون دون أن نتكلم ، ودون أن
تتكلم اتفقنا وروحنا نناديه . . نناديه باسمه
(الاصيل) الذي اتعبنا ان نتذكره . نناديه
لنسأله سر (خنفسه) التي في مثل حجم
الشمس ، وكيف تكون ؟

ظهر وجهه خلف النافذة ، وكانت
عيونه تطرف ثم راح يضحك بكبر ،
يستعزى بنا ويسيب الخيط للخنفساء ،
تخرج من بين الخصاص وتمشي متزقة على
الخشب ، وهو يغني لها ، ويعاود التأكيد
انها في مثل حجم الشمس .

رأيناها خنفساء عادية كمئات الخنافس
التي رأيناها من قبل وسحقناها بالحجارة
(والزلط) بل - مرات كثيرة - بأقدامنا
عندما كنا نصادفها ونحن ننتعل
الأحذية . ورحنا نتضحك ساخرين من
كذبه ونحاول قتل الخنفساء وهي دانية
منا ، لكنه سحبها شامتا ، ودخل يفر ،
يغني لها ويزيد أنها اكبر من عين الشمس .

تحت نافذة بيتهم . . من يقفز اعلى وابعد
دون ان يلمس الارض ، يركب . ومن
يتم الدورة - بعد النزول والحجل - يعد
للكوب . ومن يخطئ يصبح مركوبا .
ولم يكن هناك مهرب من الاخطاء ، فكنا
نتبادل الادوار في تصايح سمح . وفاجأنا
صوته الثعباني يزحف آتيا من داخل . .
يغني . . ؟

كان يغني لحنا غريبا عن خنفساء يملكها
وهي بحجم الشمس .

توقفنا نزهف السمع ، وترامقنا بعيون
مستغربة ، ثم قفزنا نتعلق بعارضة النافذة
جميعا ونحن نتزاحم لنسرى « عدو
الشمس » كما كنا ندعوه - وحده دون
اخته وابيه - من بين الخصاص .

رأيناه واقفا بوسط الحجرة الشحيحة
الضوء ، ممسكا بخيط يتدلى من يده ، وقد
ربط في طرف الخيط شيئا صغيرا اسود .
كان الخيط يتأرجح كبندول وكان الشيء
المربوط في الخيط يتلاعب . . كانت
خنفساء يرفعها بالخيط حتى تقترب من
وجهه فينظر فيها بعين ضيق ما بين
جفنيها ، بينما أغمض عينه الأخرى .
كان يغني ويدور ، وكأنه يدور حول
الخنفساء التي لا يبعدها عن عينه النصف

وازداد أكثر انه بها - بالخنفساء - لم يعد
لتهمة الشمس ، وهنا تحدّثناه ان يخرج
للشمس حالا ، ووقفنا له بالباب ننتظر
خروجه المزعوم ، وقد كانت الشمس
نهارها حلوة وحاميه .

لكنه بالفعل خرج ؟!

خرج وكان غريبا غاية الغرابة . . فتح
الباب ، بيد مرتعشة ، فتحة صغيرة ، ثم
فتحة اكبر ، فأكبر ، وخرج خائفا يخطو في
تعثر ، مباعدا ما بين ساقيه ، مقوسا
ظهره . . يرفع الخنفساء بالخيوط حتى تكاد
تلتصق بوجهه ، وهو ينظر فيها بالعين
النصف مغمضة ، ويدور حول نفسه -
حول الخنفساء يتراقص ، ويقاوم ارتعاشا
لم يكن ليستطيع اخفائه . اقتربنا منه غير
مصدقين انه خرج ، وكنا خائفين ان
يلمسنا بجلده المبقع . وكان بنا فضول
غالب لمعرفة حقيقة ذلك فلم نكن لتصور
ابدا انه يستطيع الخروج بالنهار ،
والشمس حامية ! ساومناه متوددين
باصوات رققناها أن يرينا . . ونحن
نتزاحم ، كيف تكون خنفساء عادية اكبر
من قرص الشمس ؟ ! كان يكمل
اغماضة النصف عين ، فيصبح مغمض

العينين وهو يمد ذراعه ليعبد الخنفساء عن
وجهه ، لنرى . وكنا نفعل مثلما رأيناه
يفعل نغمض عينا ونترك الأخرى في
نصف اغماضة ، وبالعين النصف
مغمضة نقرب من الخنفساء ، وننظر . .

ننظر ، فنرى الخنفساء وقد تدلت امام
وجوهنا تتأرجح ، تقترب منها بالعين
فتكبر ، نقرب أكثر تكبر أكثر . . ثم
نوجه رؤيتنا لقرص الشمس ، والخنفساء
لا تبرح مكانها بالقرب من العيون النصف
مغمضة ، فنرى الشمس : صغيرة ،
بعيدة ، وفوقها الخنفساء كبيرة . . كبيرة
وأرجلها هولا مشعرا أسود ينبش حافة
الوهج العظيم الذي تضاعف ، ويكاد
السواد يخفيه : خفنا .

أخافنا ما رأينا ، ونفرتنا رائحة
الخنفساء الزاكمة ، فجرينا ثم توقفنا على
مبعدة منه ورحنا نلم الطوب من تحت
اقدامنا الصغيرة نرفعه في ايدينا بتحفز ،
ونهدد (عدو الشمس) ونحن لا ندرك
لماذا نهده ، تلبثته موجة ارتعاش اذ كانت
الخنفساء بعيدة عن وجهه . . تتأرجح ،
وهو لا يستطيع ضبطها على واحدة من
عينيهِ . . كان يطرف بفزع ، وجلده

الأبيض يحمر ، (فيتهرش) في سعار ..
ويدخل .

دخل ، ورد الباب ولم يظهر وراء
النافذة ، ولكننا لبنا للحظات بعد دخوله
ممسكين بالطوب نرفعه في أيدينا بذات
التحفز الغامض وقد كنا خائفين ..

خوف ان تكون الشمس حقا بهذه
الضآلة ، والخنفساء بكل ذلك الهول .

البنت :

حب ؟ !

حب في هذا البيت الغريب ؟
وكان الحب .. ونحن في ذلك

العمر - شيئا غامضا ، مدهشا .. يأتي به
الأولاد الكبار والبنات .. خليطا من
المغامرة والعيب والطرافة ، شيئا يحتلسه
الناس بدأب وتكتم ، وفرح خفي . وكان
دورنا ونحن لم نكبر للحب بعد ، ان
نتساحب لتتجسس على المحبين ، بكل ما
في حواسنا المدهوشة من فضول
نتجسس ، هذه كانت خطوتنا الأولى ،
ثم تأتي الثانية : نفسي ما نحصل عليه من
أسرار .. في الوقت المناسب ، وبما
يناسب .. فاذا كان العاشق هزأة ، نرزه
بأغاني الهزء ، وربما بالطوب واذا كان
شرسا وغضوبا فنحن ننشد له نفس

الأغاني ، مختبئين ، بعيدا عن بصره ويده
الباطشة .

وعندما يكون العاشقان مرموقين فاننا نثرثر
في قصتهما بأصوات خفيفة .

وعندما استشعرنا ان ذلك وشيك
الحدوث في بيت البيض ، رحنا نمارس
دورنا :

من وراء الهياكل الخربة ، بقايا
القاطرات القديمة الملقاة في الارض
والفضاء امام البيوت ، رحنا نرصد شابات
غريبا يقبل ، انه واحد من (دون
جوانات) ذلك الزمان - كما أذكر : يرتدى
البنطلون (الجيمس) الساقط عن
الوسط ، والقميص فاقع اللون ، وقصته
(الكاريه) تظفر عن جبهته .. لامعة بأثر
(البريتين) يأتي ويتوارى خلف هيكل
قاطرة يطلق من فمه صفارة لها نغم
شقشقة البلبل ثم يشرع في التحدث ،
بالاشارات - دون صوت ، ونبصر -
ونحن وراء سواترنا الحديدية - ابنة
الخطاط تظهر فوق سطح البيت .. انها
تتلقي اشارات الشاب الغريب ، وترد
بإشارات مماثلة ، انها بيضاء الجلد والشعر
والرموش كأبيها وشقيقها ، لهذا نراها
تظل عينيها بيد ، وترسل اشارتها باليد

الأخرى . . انها تكابد ضوء النهار الذي يبهرها ، لكنها بمجرد أن يطلق الشاب صفارته ، تصعد فوق السطح . . نركز الانتباه ، ونمعن النظر : انه يطلب منها شيئا ، وهي تخبره انها لا تستطيع الآن !

انه - بالاشارات - يخبرها كونه غضبان وهي - بالاشارات - تسترضيه ويبدو انها رضخت له في اخر الأمر ! إنه يشير لها محددًا المكان بعربة قطار قديمة ، ونفهم أن الموعد في الغد . . .

ونحن لذلك الغد بتنا متحفزين .

إننا لم نتفق على أية أناشيد نرف بها العاشقين ، ولم نسلح بأي قدر من الحصى او قنابل التراب فقط ؛ كنا مندهشين ، ونشتاق الى معرفة كيف يمكن لبنات الخطاط - أخت عدو الشمس ، البيضاء كالشمع ، مثل أبيها وأخيها - ان تخرج الى موعد الحب ذاك النهار ؟ ورأيناها ونحن مختبئون ، تخرج !

تخرج وقد تغير لون شعرها ، أصبح أسود ، وحواجبها سوداء ، وفي أهدابها رأينا سواد الكحل . كانت تخرج وتسعى الى المكان المضيء ، حيث ينتظرها الشاب الغريب ، مرتبكة . . ثم رأيانها معا انها

تذوب أمامه وتهش ، فيما كان الشاب يبدو مراوغا . .

يبدو وكأنه يكتم الضحك . .

ونحن نتساحب ، ونتجسس ، ساكتين ، جامدين من أثر الدهشة ، لخروج بنت الخطاط . ويتكرر مجيء الشاب الغريب المراوغ ، وتخرج له البنت العاشقة مغالبة وهج الشمس وشدة الضوء بالصباغ الاسود والكحل ، ونشم رائحة أمر يدبره الشاب الغريب .

اننا نكتشف كونه يحضر ومعه آخرون ، يختبئون بإشارة منه . . انه يريهم ما يفعل ، ثم عندما تنصرف بنت الخطاط وتغيب داخل البيت ، يظهرون مقهقهين ، وهو يقود الضحك .

إنه لا يجبها حقاً !

ونحن نختبيء متوجسين .

ثم ها هوذا يأتي ومعه أصحابه . . يختبئون ، وهو يذهب للقاء بنت الخطاط . . انه يحمل في يده - هذه المرة - وعاء نرى حرصه على إخفائه بالقرب من مكان وقوفه . .

ثم ها هي ذي العاشقة تقبل ، وتذوب

وتهش أكثر من أي يوم ، والشاب نراه
كأنما يكتم أقصى ما يستطيع من الضحك
في هذه المرة . ثم أنه فجأة .. يستدير ،
ينحني ملتقطا الوعاء ، وبحركة واحدة ،
وصيحة مجون .. يقلب فوق رأس البنت
ما في الوعاء . يغمرها الماء ويظهر
المختبئون .. يقهقهون . لقد غسل الماء
صبغة شعرها وحاجبيها ، وكحل
الأهداب .- ابيض ما كان اسود ، وسال
الماء المسود على وجهها .. وفي هذه البرهة
من الزمن كان شيء ما قد شدنا لنخرج ،
مرتاعين ، من مكاننا . ثم سمعنا صوت
صفعة ، فسكنت قهقهة الغرباء .

لقد صفعت بنت الخطاط حبيبها
المخادع ، واستدارت تمضي مخبئة وجهها
بيديها .. ربما لتخفي الدموع ، وربما
لتحجب عن عينيها الضوء الذي صار
يهرها . ووجدنا أنفسنا - نحن
الصغار - نستكمل تجهيزاتنا ، في لحظة ،
ورحنا نفترسهم بقذائف الطوب . وقنابل
التراب .

غابت بنت الخطاط داخل البيت
يوما .

ولم نرها في اليوم الثاني ..
لكننا في اليوم الثالث رأيناها تخرج ..
تخرج ثابتة الخطو .. شعرها أسود
وحواجبها سوداء ، والكحل في
الأهداب ، ولا يهرها ضوء الشمس ..
وهكذا في اليوم الرابع ، والخامس ،
وباقى الأيام ..

لقد وجدت طريقة تواجه بها الشمس
وتخرج لنهار الشوارع .. تمر بنا ونحن في
اللعب أمام ذلك البيت ، في مشيتها شيء
كالعناد فتتوقف .. مأخوذين أو
مسحورين بمكان غامضة ، نفكر فيما
يشاع ولعلنا نحن الذين اشعنا ذلك ..
انها وجدت صبغة وكحلا لا تزيلهما المياه
ولا يحولا تحت وهج الشمس .. نتوقف
عن اللعب - حين تمر بنا ، ونجد أنفسنا في
كل مرة مشدودين نتطلع إلى وجهها ..
وجهها الذي صار جميلا .. جميلا ..
فوق .



منهجية تاريخ الأدب العربي بين الأصالة والتحديد

بمقام : عدنان عبد العلي

مدرس بقسم اللغة العربية - كلية الآداب جامعة البصرة

مقدمة

لم يوفق تاريخ الأدب العربي في تدوين الأدب تدوينا علميا ؛ إذ جاءت أخباره ؛ وموضوعاته وأعلامه متناثرة لا يربطها رابط ، ولا يجمعها كتاب ، أو كتب محددة ؛ ربما بسبب حال علم التاريخ المتخلف عندنا ؛ وبسبب انعدام تحديد (الأدب) مصطلحاً . . . وإلى عصرنا الحديث فواحد يؤرخ للغويين ، وآخر للموسوعيين ، وآخر يؤرخ لكل علم ، ولكل عالم . ويعد الجميع أدبا وأدباء . . . وهكذا ، هذا

فضلا عما أصاب التاريخ عامة ، والتاريخ الأدبي من ضروب الفساد ، والقهر وغياب الموضوعية .

وفي العصر الحديث أرُخ لأدبنا - ومنذ مطلع القرن التاسع عشر - وفق مناهج أوروبية في صياغتها عربية في بعض جذورها . وفرضت على أدبنا تقسيمات حادة اعتمدت (العامل الواحد) في تفسير الأدب ، دون مراعاة - في أغلب الأحيان - لطبيعة أدبنا ، ولغته ، وأصحابه . وفرض التقسيم السياسي الذي ندرس - اليوم - الأدب من خلاله . . . وعلى ضوءه ؛ وبسبب هذا الفرض ، والاختضاع نشأت أمراض علمية في شكل (حتميات) و (مسلمات) يُحاول - غالبا - إخضاع الحياة الأدبية لـ (قوانينها !) و (معادلاتها !) . واليوم نحن مدعوون لتحديد موضوعنا الذي نؤرخ له ، في غمرة التخصص الحديث ، والبحث عن منهج لتاريخنا الأدبي ؛ أو ترجيح منهج غير هذا المنهج . ينسجم مع طبيعته ، ولغته ، ومجتمعه ، ونؤرخه من جديد على أسس علمية يقوم عليها رجال أكفاء مخلصون . فقد تفرد هذا الأدب - بعموم دلالته - بضمه ألوانا شتى من الأقوام ، والمذاهب ، والعقائد ، والفلسفات . ولكنه كتب بلغة واحدة . مما لم يكن في أية لغة ، أو أمة أخرى .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

فإلى منهج تكاملي - لا يعتمد العامل الواحد - يؤرخ لأدبنا ، ويمنحه العافية التي فقدناها وأمتنا أحوج ما تكون إليه العلم ، والاخلاص .

إن تاريخ الأدب عمل علمي شاق ؛ وذلك لأن التاريخ الأدبي ليس كغيره من العلوم ، بسبب هذه الازدواجية التي تجمع الفن والعلم ؛ ولأن التاريخ الأدبي كان ولا يزال يؤرخ لموضوع^(١) (لا موضوع له) فعبارة الأدب فيها من الاطلاق والشمول ما ليس لغيرها . فمؤرخ الأدب حين يلتزم المعنى العام لهذه العبارة فإن عليه أن يصف سير العلوم ، وأحوال مشاهير الثقافة والعلم في الحقول المختلفة كالفلك ، والفلسفة ، والرياضيات ، والطب ، والشعر ، واللغة . . . وإذا أراد الاقتصاد في القول فإنه يمتنع الخوض في التفاصيل ، بل هو محتاج حتى في التاريخ للأدب - بمعناه الخاص - أن يؤرخ لموضوعات ، وعلوم ذات صلة مباشرة بهذا الأدب كعلوم الشريعة

فضلا عما أصاب التاريخ عامة ، والتاريخ الأدبي من ضروب الفساد ، والقهر وغياب الموضوعية .

وفي العصر الحديث أُرُخَ لأدبنا - ومنذ مطلع القرن التاسع عشر - وفق مناهج أوروبية في صياغتها عربية في بعض جذورها . وفرضت على أدبنا تقسيمات حادة اعتمدت (العامل الواحد) في تفسير الأدب ، دون مراعاة - في أغلب الأحيان - لطبيعة أدبنا ، ولغته ، وأصحابه . وفرض التقسيم السياسي الذي ندرس - اليوم - الأدب من خلاله . . . وعلى ضوءه ؛ وبسبب هذا الفرض ، والاختضاع نشأت أمراض علمية في شكل (حتميات) و (مسلمات) يُحاوَل - غالبا - إخضاع الحياة الأدبية لـ (قوانينها !) و (معادلاتها !) . واليوم نحن مدعوون لتحديد موضوعنا الذي نؤرخ له ، في غمرة التخصص الحديث ، والبحث عن منهج لتاريخنا الأدبي ؛ أو ترجيح منهج غير هذا المنهج . ينسجم مع طبيعته ، ولغته ، ومجتمعته ، ونورخه من جديد على أسس علمية يقوم عليها رجال أكفاء مخلصون . فقد تفرد هذا الأدب - بعموم دلالاته - بضمه ألوانا شتى من الأقوام ، والمذاهب ، والعقائد ، والفلسفات . ولكنه كتب بلغة واحدة . مما لم يكن في أية لغة ، أو أمة أخرى .

فإلى منهج تكاملي - لا يعتمد العامل الواحد - يؤرخ لأدبنا ، ويمنحه العافية التي فقدناها وأمتنا أحوج ما تكون إليه العلم ، والاخلاص .

إن تاريخ الأدب عمل علمي شاق ؛ وذلك لأن التاريخ الأدبي ليس كغيره من العلوم ، بسبب هذه الازدواجية التي تجمع الفن والعلم ؛ ولأن التاريخ الأدبي كان ولا يزال يؤرخ لموضوع^(١) (لا موضوع له) فعبارة الأدب فيها من الاطلاق والشمول ما ليس لغيرها . فمؤرخ الأدب حين يلتزم المعنى العام لهذه العبارة فإن عليه أن يصف سير العلوم ، وأحوال مشاهير الثقافة والعلم في الحقول المختلفة كالفلك ، والفلسفة ، والرياضيات ، والطب ، والشعر ، واللغة . . . وإذا أراد الاقتصاد في القول فإنه يمتنع الخوض في التفاصيل ، بل هو محتاج حتى في التاريخ للأدب - بمعناه الخاص - أن يؤرخ لموضوعات ، وعلوم ذات صلة مباشرة بهذا الأدب كعلوم الشريعة

الإسلامية ، والأديان ، والفلسفة ، والتاريخ ، والجغرافية ، وغيرها من العلوم الإنسانية . إن التاريخ الأدبي من خلال قيمته التاريخية الصرفة يحدثنا عن الأدب ، وما اختلف عليه من أطوار ، وما عمل فيه من مؤثرات متباينة العصور ، والبيئات . ويتجاوز التاريخ بعض التجاوز ، ويهون على طلاب الأدب درس الأدب ، والتعمق فيه ، دون أن يضيعوا من وقتهم الشيء الكثير في تحصيل ما لا بد لهم من خلاصاته . ولا سيما إذا كانوا يريدون أن يتخصصوا في الدراسة الأدبية . فهو يريحهم وعامة المستنيرين من قراءة (اشارات) ابن سينا (وشفائه) . وما ترجم لارسطو ، وما عرف من الهنود ، والفرس ؛ ليفهموا شعر أبي العلاء ويبين لهم مبلغ تأثيرها فيه أو في غيره^(٢) وبسبب تلك الأزواجية فإن تاريخ الأدب ينبغي أن يكتبه أديب ، وفنان فهذا التاريخ لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمي الخالص وحدها . وإنما مضطر معها إلى الذوق . فهو ليس بحثاً موضوعياً (Objectif) تماماً وليس ذاتياً (Subjectif) تماماً فيه (موضوعية) العلم ، وفيه (ذاتية) الأدب^(٣) وبذلك يلتقي تاريخ الأدب مع النقد من ناحية واحدة هي أنها يعتبران أدبا وصفيا . غير أن النقد يبين ما يمتاز به الأدب من محاسن ، وعيوب . وتاريخ الأدب يبين ما يختلف على الأدب من الأحوال والأطوار . وما ينشأ عن ذلك من رقيّه ، وانحطاطه^(٤) .

إن لفظة (التاريخ) التي نستعملها الآن هي مما يستعمل فيه الأوروبيون لفظة (Histoire) وأصل هذه الكلمة الوصف . فتاريخ الأدب معناه وصف الآداب وصفا علميا من بعض الوجوه كما أن التاريخ الطبيعي معناه الوصف العلمي للكائنات الطبيعية . ومن أراد أن يصف شيئا وصفا علميا فنيا صادقا كان لا بد له من العلم بما يصف^(٥) فهو يقوم على جهود علمية متفرقة تهيء له مواده الأولية . فهو محتاج إلى استكشاف النصوص ، وتحقيقها ، وتفسيرها . فعليه أن يتسلح بجملته من العلوم التاريخية ، والجغرافية ، والفلسفية ، وفي الأديان ، وغيرها بعد تهيئة مقدمته المتمثلة بالمواد اللغوية من نحو ، وصرف ، وبلاغه . . .

وتتجلى صعوبة تدوين التاريخ الأدبي - أيضا - بسبب أن الكثير من حياة كتابه ،

وشعرائه وعلمائه مجهولة ؛ أو كالمجهولة . لا نكاد نعرف منها الا ما حفظه كتاب الأغاني ، وكتب التراجم والطبقات . هذا بالاضافة إلى أن التاريخ السياسي ، والعلمي العربي لم يدون بعد على وجهه وتاريخ المذاهب ، والاراء لم يتجاوز كتاب الملل والنحل ، أو الفرق بين الفرق . وآداب الكثرة من الأمم الإسلامية التي تكلمت العربية المجهولة ؛ أو كالمجهولة لا نستثني من هؤلاء إلا الذين عاشوا في الشام ، والعراق ، والحجاز أثناء القرون الثلاثة الأولى بعد الإسلام^(٦) لأن اللغة العربية لم تبق مقيدة بحدود أمة واحدة . بل صارت أداة كل ثقافة ، وحضارة في المحيط الواسع الذي نفذ إليه الإسلام . ولم تتنازل اللغة العربية للغات الوطنية عن اداء هذه المهمة إلا في وقت متأخر . وفي بعض الجوانب فحسب^(٧) فتاريخنا الأدبي ليس تاريخنا ناضجاً ؛ لجهلنا كثيراً من الشخصيات الأدبية ، والفكرية ، وبسبب جهلنا المؤثرات الفكرية ، والعقائدية في أدب كثرة من الشعراء والكتاب . فلا يزال الغموض يحيط ببعض مشاهيرهم كالمتنبي ، والمعري ، والتوحيدي وغيرهم بله غير المشاهير .

فنحن نجهل حقيقة المذاهب ، والأفكار السياسية ، والدينية التي أثرت في كثير منهم . وقد جاء أغلب هذا التاريخ مشوشاً ، أو مشوهاً ؛ بسبب فقدان الأمانة العلمية ، والروح الموضوعية في التأريخ لها ، أو التأريخ لآثارها ؛ لطغيان التحيز ، والتعصب ، أو خضوعها لتأثيرات الاكراه السياسي ، أو المذهبي ، أو الفكري . فلم يسمح لكثير من المفكرين ، والشعراء بالحديث عما يعتقدون . بل لم يسمح ببقائهم احياء . فصمت بعضهم ، ولجأ البعض إلى كتابة أفكاره ، ومعتقداته في أدب رمزي تفنن في اخفائه ؛ مما يجعل أدبه بحاجة إلى جهد كبير لفك رموزه ، وفهمه . وقد احيطت بعض تلك النصوص الرمزية ، أو الغامضة - عند تفسيرها - بكثير من التأويلات ، والتفسيرات العدائية ، أو التحريف فيها إمعاناً في الوقعة والايذاء . ويلاحظ الدارس لتاريخ الأدب أن الأوليات الأساسية التي وضعت في هذا المجال كانت بدايات غريبة عن واقع الأدب العربي ، وبعيدة عن الظروف التي نشأ فيها . فقد أرخ هذا الأدب من خلال كتب الطبقات . وهي كتب وضعت وفق مفاهيم ذلك العصر ، ونظرتة إلى الشعر ، والأدب^(٨) وترجع تلك الأوليات إلى انتصاف القرن

ارتباطها بنتائجها . وإن أكثر من كتب في التاريخ مثل ابن جرير الطبري (ت ٣١٠ هـ) وابن الأثير (ت ٦٣٠ هـ) وأبي الفداء الحموي (ت ٧٣٢ هـ) وابن الوردي (ت ٧٤٩ هـ) لم يسلكوا في تصانيفهم غير هذا السلوك . فلم يتأملوا تأثير الأحوال الاجتماعية ، والاقتصادية في الحوادث السياسية ومن أغرب الغرائب أن ابن خلدون الذي أوضح في (مقدمته) قواعد علم التاريخ الصحيحة انصرف عن أصوله تلك حين صنف سائر الأجزاء في تاريخ الأمم ، واتبع فيه طريقة لا تفوق طريقة الأقدمين قدرا جزيلا^(١١) . وفي تاريخ الآداب لم يؤلفوا الا كتباً تتضمن التراجم المفردة المرتبة على حروف الهجاء ، أو على الطبقات بدون التعمق في البحث عن أصل كل جنس من الفنون الأدبية ، وعن كيفية نموه ، وانحطاطه ، وعن تأثير الأدباء بعضهم في بعض ، فأكثرنا في رواية اخبار افراد الشعراء . واقصروا عن بيان تقلب أساليب الشعر ، وأغراضه بتقلب الهيئة الاجتماعية وتماضي العصور^(١٢) وأغلب هذه الكتب قد نظرت إلى الأديب المترجم له بمعزل عن معاصريه ، أو سابقيه . وهي غالباً حبات لا ينظمها سلك وحين تتعرض لسيرة حياته لا تقدم القدر الواضح منها ، وتغفل الحديث عن طفولته ونشأته ، ومصادر ثقافته .

وهذه أبرز الكتب القديمة التي أرخت^(١٣) للأدب العربي بدلالاته الخاصة ،

والعامة :

المؤلف	تاريخ وفاته هـ	الكتاب
ابن سلام الجمحي	٢٣٢	١ - طبقات الشعراء او طبقات فحول الشعراء
ابن قتيبة	٢٧٦	٢ - الشعر والشعراء
ابن المعتز	٢٩٦	٣ - طبقات الشعراء
ابن عبد ربه	٣٢٨	٤ - العقد الفريد
ابو الفرج الاصفهاني	٣٥٦	٥ - الاغاني
ابو علي القالي	٣٥٦	٦ - الامالي

- ٧ - معجم الشعراء المرزباني ٣٨٤
- ٨ - الموشح نفسه
- ٩ - يتيمة الدهر ابو منصور الثعالبي ٤٢٩
- ١٠ - تنمة اليتيمة نفسه
- ١١ - أمالي المرتضى المرتضي ٤٣٦
- ١٢ - قلائد العقيان الفتح بن خاقان ٥٢٨
- ١٣ - دمية القصر الباخري ٤٦٧
- ١٤ - الذخيرة ابن بسم ٥٤٢
- ١٥ - الانساب السمعاني ٥٦٢
- ١٦ - نزهة الالباء في طبقات الادبا ابن الانباري ٥٧٧
- ١٧ - الصلة ابن بشكوال الاندلسي ٥٧٨
- ١٨ - خريدة القصر عماد الدين الاصبهاني ٥٩٧
- ١٩ - المنتظم في اخبار الامم ابن الجوزي ٥٩٧
- ٢٠ - الف باء البلوي ٦٠٤
- ٢١ - معجم الادباء او (ارشاد الارب) ياقوت الحموي ٦٢٦
- ٢٢ - الكامل في التاريخ ابن الاثير ٦٣٠
- ٢٣ - إنباه الرواة القفطي ٦٤٦
- ٢٤ - تاريخ الحكماء نفسه
- ٢٥ - مرآة الزمان سبط بن الجوزي ٦٥٤
- ٢٦ - التكملة (تكملة لكتاب الصلة السابق) ابن البار الاندلسي ٦٥٨
- ٢٧ - المغرب في حلى المغرب الفه ستة رجال ٦٧٣
- آخرهم ابو الحسن
- ابن سعيد
- ٢٨ - وفيات الاعيان ابن خلكان ٦٨١

٢٩ - مسالك الابصار	ابن فضل الله	٧٤٩
	العمرى	
٣٠ - تمة المختصر (تمة لكتاب المختصر		
٣١ - الوافى بالوفيات	ابن الوردي	٧٤٩
٣٢ - فوات الوفيات	ابن شاكى	٧٦٤
٣٣ - مرآة الجنان	اليافعى	٧٦٨
٣٤ - البداية والنهاية	ابن كثر	٧٧٤
٣٥ - روضة المناظر	ابن الشحنة	٨١٥
٣٦ - صبح الاعشى	القلقشندى	٨٢١
٣٧ - ثمرات الاوراق	ابن حجة	٨٣٧
٣٩ - لسان الميزان	ابن حجر	٨٥٢
٤٠ - عقد الجمان	العينى	٨٥٥
٤١ - النجوم الزاهرة	ابن تغرى بردى	٨٧٤
٤٢ - بغية الوعاة	السيوطى	٩١١
٤٣ - معاهد التنصيص	العباسى	٩٦٣
٤٤ - النور السافر	العيدروسى	١٠٣٨
٤٥ - نفح الطيب	المقرى	١٠٤١
٤٦ - شذرات الذهب	ابن عماد الحنبلى	١٠٨٩
٤٧ - نزهة المجلس	العباس المكى	القرن ١٢

إن تلك المصنفات التاريخية ، ومؤلفات النقد كالوساطة للجرجاني (ت ٣٦٦ هـ) والموازنة للامدى (ت ٣٧٠ هـ) او غيرها من كتب الادب صدرت عن اصلين اثنين (١٤) فى معظمها :

١ - انها تنظر النظرة الجزئية فهى تدرس الشاعر ، او الكاتب وحده . وهى تدرس

هذا الشاعر في احدى قصائده . وقد تحكم له ، او عليه من اجل بيت واحد ، او شطر واحد . وتلك النظرة الجزئية تسري في دراسة الاديب . فلا تترك خلاصة كاملة او فكرة موجزة . فلا بد من جمعها ، وتوبييها ، وسبر اغوارها عند الحصول على القدر المتوفر منها .

٢ - وهي في اكثرها قاصرة الدلالة ، قريبة النظرة ، ضيقة النطاق تتحدث عن الادب الذي قيل في مدح الملوك ، ووصف حياتهم ، وما يرغبون في قوله .

وليس ذلك مقتصر على الشعر فحسب . بل انهم اصدروا على النثر احكاما جزئية كقولهم^(١٥) : إن النثر الفني بديء بعد الحميد (ت ١٣٢ هـ) . وختم بابن العميد (ت ٣٦٠ هـ) متجاهلين النثر الذي سبق الأول كخطب الامام علي ، وعمر بن الخطاب مثلاً . والقرآن يقف في الذروة من ذلك . ومتجاهلين - ايضاً - من جاء بعد ابن العميد كالخوارزمي (ت ٣٨٣ هـ) وابن حزم (ت ٤٣٨ هـ) والحريري (ت ٥١٦ هـ) والقاضي الفاضل (ت ٥٩٦ هـ) وغيرهم هذا عند التسليم - جدلاً - بفكرة البدء ، والختم التي قالوا فيها . فالقدرات البشرية ، وامكانات الخلق ليس لها حدود انسانية منظورة . وذلك جمود ، وانغلاق في رفض العبقریات البشرية المستمرة ، والمتجددة .

إن من الخطر أن نؤرخ للأدب العربي اعتماداً على كتب الفكاهات ، والنوادر التي جمعت من رواد السوامر ، ومضحكي الامراء ، واحلاس الاندية . واعتبار مثل هذه الكتب مصادر للبحث العلمي ، او لتشكيل صورة المجتمع ، والحياة الادبية في عصر من العصور^(١٦) كالذي نقرأ من تعميم د . طه حسين^(١٧) باطلاقه حكم الفساد على القرن الثاني للهجرة من خلال قراءته لشعر ابي نواس ، والحسين بن الضحاك . غافلاً ، او متغافلاً الكثير من العلماء ، والكتاب ، والشعراء . ويبدو ان كتاب الاغاني كان اهم مصادر د . طه حسين في ذلك التعميم . وهو مصدر لا يطمئن اليه باحث في اصدار حكم عادل .

ولعل اول من كتب في تاريخ الادب العربي من القدماء فيما يتعلق بالمؤلفين ،

ومؤلفاتهم ابن التديم (ت ٣٧٧ هـ) في كتابه (الفهرست) وهو يضم اداب العربية من اول عهدها الى ذلك العصر مرتبة حسب الموضوعات . ولم يقتصر على اداب العرب الاصلية ولكنه تضمن ما احدثوه من العلوم الاسلامية ، واللسانية ، او ما نقلوه عن اللغات الأخرى ولولاه لضاع اسماء كثير من الكتب النفيسة^(١٨) ومنها كتاب (مفتاح السعادة^(١٩)) ويعرف بـ (موضوعات العلوم) لطاش كبري زاده (ت ٩٦٨ هـ) رتبته حسب الموضوعات وذكر فيها (١٥٠) فنا^(٢٠) ويليها كتاب (كشف الظنون عن اسامي الكتب والفنون) لملا كاتب جلبي (ت ١٠٦٧ هـ) وهو مرتب على الحروف الابجدية حسب اسماء الكتب وبلغ ما حواه منها نحو (١٥٠٠٠) كتاب مع اسماء اصحابها ، ووفياتهم ، وتواريخ اهم العلوم^(٢١) وكتاب ابجد العلوم^(٢٢) لصديق القنوجي ، وهو كتاب ضخيم عول فيه صاحبه على من تقدمه . ورتبه على الموضوعات^(٢٣) .



مناهج الدراسة الادبية في العصر الحديث :

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

١ - المنهج السياسي :

يعد هذا المنهج في شكله الموسع الحاضر نهجا اوروبيا كتبت له السيادة على تاريخنا الادبي « وكان اول من ميز فيهم الادب ، والفنون بالتاريخ هو باكون^(٢٤) مؤسس الفلسفة الحديثة (ت ١٦٢٦ م) فقد جعل اقسام التاريخ ثلاثة : التاريخ الديني ، وتاريخ الاجتماع ، وتاريخ الادب والفنون . غير ان جذور هذا المنهج موجودة في تاريخنا الادبي القديم . وليس اوروبيا صرفا كما توهم الاستاذ المرحوم مصطفى الرفاعي^(٢٥) إذ يروى ان ابن منذر (ت ١٦٩ هـ) كان يقول لابي عبيدة^(٢٦) : « اتق الله واحكم بين شعري ، وشعر عدي بن زيد . ولا تقل ذاك جاهلي ، وهذا عباسي . وهذا قديم . وهذا محدث . فتحكم بين العصرين . ولكن احكم بين الشعرين ودع العصبية » . غير ان رواية ابن المعتز لكلام ابن منذر - هذا - مختلفة^(٢٧) وذكر ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) هذا التقسيم^(٢٨) - ضمنا - في موضع

والامويين . ونقرأ في عمدة ابن رشيقي (ت ٤٥٦ هـ) تقسيمه الشعري حتى عصره على النحو التالي (٢٩) :

١ - جاهلي قديم .

٢ - مخضرم (وهو الذي ادرك الجاهلية والإسلام) .

٣ - اسلامي .

٤ - محدث .

ثم يقول : وصار المحدثون طبقات اولى وثانية على التدرج . وهكذا في الهبوط الى وقتنا هذا . وفي موازنة الأمدي نقرأ قوله عن ثقافة ابي تمام : « ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي ، ولا اسلامي ، ولا محدث الا قرأه وطالع فيه » (٣٠) .

أما في العصر الحديث فكانت اول محاولة لتاريخ الادب العربي - وفق التقسيم السياسي - على يد يوسف هامر بورجستال (J. Von Hammer - Purgstall) في كتاب نشره في فيينا سنة ١٨٥٠ م . بيد ان اهم مصادر تاريخ الادب لم تكن قد عرفت بعد في زمانه .. كما انه على علم كاف بالعربية ، ولذا لم يعد يمكن الانتفاع بكتابه اليوم - على سعته وضخامته - الا بحذر كبير (٣١) ومثل ذلك يقال عن كتاب أرتبنوت (Artpnot) المتسم بالايجاز المخل والذي نشر عام ١٨٩٠ م وفي المدة بين الكتابين السالفين صنف المستشرق النمساوي الفريد فون كريم (A. Von - Kremer) كتابه عن تاريخ عمران المشرق في عصر الخلفاء نشره سنة ١٨٧٧ م في فيينا وكان له أثر قوي في توجيه بروكلمان (Carl Brockelman) وتنوير جوانب الموضوع الذي تعرض له . وكان بروكلمان (٣٢) قد نشر (ط ١) من كتابه تاريخ الادب العربي في مدينة فايمر بالمانيا سنة ١٨٩٨ م . ولكن كتاب بروكلمان سبق بكتاب (تاريخ العرب وادابهم) لادوارد فانديك (Edward. Van Dyck) وفيلبيديس قسطنطين (Vellebeds - astentin) الذي طبع في بولاق سنة ١٨٩٢ م ولكنه كتاب تعليمي لا يقدم الا نظرة عابرة في ادب العرب وثقافتهم . ومنذ ظهور كتاب بروكلمان اخذت كتب تاريخ الادب العربي

تصدر تباعا في الشرق والغرب^(٣٣) فألف هوار (Cl. Huart) الفرنسي وبيتسي (J. Pizzi) الايطالي كتابيهما بعد ظهور (ج ١) من كتاب بروكلمان واستندا عليه . ثم وضع دي جويه (M. J De Goeje) كتابا في ذلك ثم نيكلسون (R. Nicholson) واقتفى اثره آدم منز (A. menz) بنظراته الشاملة في تناوله العصر العباسي^(٣٤) ضمن كتابه المعروف (الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري) ثم الف الباحثون العرب - بعد ذلك - كتب في تاريخ الادب العربي يقصد اكثرها الى اغراض تعليمية استخدموا فيها التقسيم السياسي مقلدين فيها كتب المستشرقين السالفة . أعرض لأهما ، واشهرها وفق ترتيبها التاريخي بحسب ظهور طبعتها الأولى^(٣٥) .

التسلسل	اسم الكتاب	المؤلف	عدد سنة	البلد	الملاحظات
				الاجزاء الطبع	
١	تاريخ اداب اللغة العربية	محمد دياب بك	٢	١٣١٧ هـ مصر	
٢	ادبيات اللغة العربية	محمد عاطف بركات	٢	١٩٠٦ م مصر	بالاشتراك مع جماعة
٣	ادب الاسلام	صالح بك حمدي		١٩٠٧ م مصر	
٤	ادب اللغة العربية	محمد حسن نائل. المرصفي		١٩٠٨ م مصر	أهم عصر النهضة
٥	تاريخ الادب او حياة اللغة العربية	حفي بك ناصف	٢	١٩١٠ م مصر	
٦	تاريخ ادب اللغة العربية	عبدالله دوان		١٩١٠ م	أهم عصر النهضة
٧	الشذرات السنية في تاريخ اداب اللغة العربية	محمد علي المتناوي		١٩١١ م مصر	
٨	تاريخ اداب اللغة العربية	جرجي زيدان	٣	١٩١١ م مصر	ذكر زيدان في تاريخه (١٠/١) انه اول من الف في تاريخ الادب العربي من العرب وانه اول من سمي هذا العلم بهذا الاسم لانه - كما يقول - نشر فصولا من كتابه هذا اول مرة في مجلة الهلال ٩ س٢ سنة ١٨٩٤ م إلا انه لم يسبق كتاب الرافعي إلا بشهر او

شهرين سبقا طباعيا

(انظر ز من

تصدير ج ١

لكتاب الرافي (

وهم بروكلمان بقوله

أن ط ١ من كتاب

الرافي هذا ظهرت

عام ١٨٩٣ م (١/٣٣)

- | | | | | | |
|----|--|---------------------------|---|--------------|---|
| ٩ | تاريخ اداب العرب | مصطفى الرافي | ٣ | ١٩١١ م مصر | |
| ١٠ | المنتخب في اداب العرب | محمد عطية
الدمشقي | | ١٩١٣ م مصر | |
| ١١ | تاريخ الاداب العربية منذ
نشأتها الى ايماننا | احد اخوة
مدارس الفرير | | ١٩١٤ م مصر | |
| ١٢ | الوسيط في الادب العربي
وتاريخه | الاسكندري وعثاني | | ١٩١٩ م مصر | |
| ١٣ | الخلاصة الادبية في تاريخ
الاداب المصرية | حمدان مصطفى | | ١٩٢٤ م مصر | |
| ١٤ | المذكرات الحامدية في تاريخ
اداب اللغة العربية | علي حامد | | ١٩٢٥ م مصر | |
| ١٥ | معجم المصنفين | محمود التونكي | ٤ | ١٩٢٥ م بيروت | |
| ١٦ | تاريخ الادب العربي | احمد حسن
الزيات | | ١٩٢٥ م مصر | |
| ١٧ | المنتخب في تاريخ اداب
العرب | مصطفى بدو الدين
الحنفي | | ١٩٢٥ م مصر | |
| ١٨ | مجمل في تاريخ الادب
العربي | محمد بهجت
الاثري | | ١٩٢٩ م مصر | |
| ١٩ | فجر الاسلام | احمد امين | ٣ | ١٩٢٨ م مصر | مباحث في الحياة
السياسية والعقلية والادبية
عهد صدر الاسلام
والدولة الاموية |
| ٢٠ | ضحى الاسلام | السابق | ٣ | ١٩٣٣ م مصر | في الحياة السياسية
والثقافية في العصر
العباسي الاول |
| ٢١ | دروس في تاريخ اداب
اللغة العربية | معروف الرصافي | | ١٩٢٨ م بغداد | |
| ٢٢ | المجمل في تاريخ الادب
العربي | طه حسين
وجماعه | | ١٩٢٩ م مصر | قرر للسنة الثالثة
بالمدراس الثانوية المصرية |
| ٢٣ | المفصل في تاريخ الادب
العربي | السابقون | ٢ | ١٩٣٤ م مصر | |
| ٢٤ | الاداب العربية وتاريخها | جرجس كنعان | | ١٩٣٦ م بيروت | |

٢٥	تاريخ الادب العربي في مصر من العهد الفاطمي الى العصر الحاضر	محمد امين النواوي	١٩٣٨ م مصر
٢٦	ظهر الاسلام	احمد امين	١٩٤٥ م مصر
	في الحياة الاجتماعية والعقلية والادبية في العصر العباسي الثاني		

ثم ظهرت بعد ذلك كتب مهمة في تاريخ الادب العربي منها كتاب الفاخوري الموسوم بـ (الجديدي في تاريخ الادب العربي) وهو كتاب مدرسي مبسط لطلاب المدارس الثانوية . وكتاب الاستاذ شوقي ضيف (تاريخ الادب العربي) باجزائه الخمسة : العصر الجاهلي والعصر الاسلامي والعصر العباسي الاول والعصر العباسي الثاني وعصر الدول والامارات . ثم كتاب الاستاذ د . ابراهيم علي ابو الحشيب الموسوم بـ (تاريخ الادب العربي) الذي انتهى الى خمسة اجزاء .

وقد احتذت كتب التاريخ الادبي تلك المنهج السياسي الذي اخضع التاريخ الادبي الى التاريخ السياسي بالتزام المعنى العام للادب فأرخت للحياة العقلية والسياسية والدينية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية الى جانب تأريخها الادب بمعناه الخاص من شعر ونثر فني « فوقفت في تقسيم الادب عند المعنى اللغوي للتاريخ : بانه التوقيت . فوقت الادب بهذه الاحداث الضخمة وربطت بينها وبين دراسته ربطا محكماً » (٣٦) .

« وربما كانت نظرية التقسيم السياسي في بذرتها الأولى لا تريد هذه التبعية ولكنها تقصد الى نوع من الصلة والى شيء من تسهيل الدراسة ولكنها حين مضت مع الزمن فأستوت واستحكمت ، واستغلظت على سوقها أصابها كل ما يصيب النظريات إذ تدخل في طورها المدرسي والتقليدي من جمود وترمت » (٣٧) .

« ولعل بروكلمان اهم من ارخوا للادب بمعناه العام في كتابه تاريخ الادب العربي فقد حوى هذا الكتاب مادة غنية احصى فيها احصاء دقيقا الادباء والعلماء والفلاسفة مع ذكر اثارهم المطبوعة والمخطوطة وما كتب عنهم قديما وحديثا مبينا

مناهجهم ومكانتهم من الفن او العلم الذي حذقوه مع نبذة عن كل فن وعلم ومدى ما حدث له من تطور ورقي^(٣٨) . وانه لمن الحق أن يؤرخ للادب العربي وفق المفهوم العام للادب لان ذلك ضرورة تفرضها طبيعة هذا الادب ومسيرته وحياته فقد اثرت فيه ثقافات ومذاهب وفلسفات وطوائف كثيرة وكتبت بلغته قوميات عديدة حملت معها - بقصد أو بغير قصد - تراكمها التاريخي خيره وشره^(٣٩) ، « لذا وجبت العناية في دراسة الادب العام وفي تاريخه بشرح التيارات المتماثلة في البلاد المختلفة وبيان اسبابها فقد تكون تلك التيارات ناتجة عن حالة اجتماعية متماثلة ادت الى ظهورها في تلك البلاد في وقت ما دون أن يكون هناك تأثير خاص لادب بعينه وقد تكون وليدة صلات فكرية بين الاداب »^(٤٠) . وقد انفرد بروكلمان - فيما اعلم - بتقسيمه العصور الادبية الى مرحلتين اساسيتين ، اذ يرى بروكلمان أن الاسلام لم يؤثر تأثيرا عميقا في شعراء العرب . ويرى أن شعراء العصر الاموي قد سلكوا مسالك اسلافهم الجاهليين لاعتقاده ان روح الاسلام لم تسد حقا الا بعد ظهور العباسيين لهذا نما في عهدهم ادب اسلامي بلسان عربي . اما المرحلتان الاساسيتان في تقسيم بروكلمان فهما^(٤١) :

١ - ادب الامة العربية من اوله الى سقوط الامويين سنة ١٣٢ هـ ولكنه عاد فقسم هذه المرحلة الى الاقسام التالية :-

أ - الادب العربي الى ظهور الاسلام .

ب - عصر النبي محمد ﷺ^(٤٢) .

ت - عصر الدولة الاموية .

٢ - الادب الاسلامي باللغة العربية : ويعتقد بروكلمان^(٤٣) ان الازدهار الحقيقي للادب العربي لم يكد يستمر ثلاثة قرون إذ لقيت الثروة المادية والحياة العقلية اضمحلالا سريعا مع ذهاب الوحدة السياسية للدولة العباسية . إلا انه يستدرك قائلا : ان ازدهارا متأخرا دام ثلاثة قرون حصل بعد ذلك . ولكن عواصف المغول حطمت ذلك الازدهار تحطيا أخيرا . إلا انه يعتقد ان الادب العربي لم

يمت في غمرة هذه العواصف ولكنه جمد منذ ذلك التاريخ على مناهج ثابتة .
ويعتقد ذلك يقسم بروكلمان تاريخ الادب الاسلامي الى خمسة اعصر^(٤٤) :

١ - عصر ازدهار الادب في عهد العباسيين بالعراق منذ حوالي (٧٥٠ - ١٠٠٠ م) تقريبا .

٢ - عصر الازدهار المتأخر للادب منذ سنة ١٠٠ م تقريبا الى سقوط بغداد على يد هولاكو سنة ١٢٥٨ م اي سنة ٦٥٦ هـ .

٣ - عصر الادب العربي منذ سيادة المغول الى فتح مصر على يد السلطان سليم سنة ١٥١٧ م .

٤ - عصر الادب العربي من سنة ١٥١٧ م حتى اواسط القرن التاسع عشر .

٥ - الادب العربي الحديث .

الا انه لم يذكر متى بدأ العصر الحديث غير ان التقسيم المعروف يقول أنه بدأ باستيلاء محمد علي باشا على الحكم في مصر^(٤٥) عام ١٨٠٥ م وقد سبق هذا ما يسمونه بـ (عصر النهضة)^(٤٦) والعصر الحديث يمتد حتى ايامنا هذه حيث شاعت العلوم الاوروبية في كثير من بلاد الشرق فانتشر فن الطباعة في الشام ومصر وغيرهما كما ذاعت الجرائد والمجلات بالمعارف والاخبار^(٤٧) وتقسيم بروكلمان كغيره من كتب التاريخ الادبي الحديثة الا في تمييزه بين المرحلتين المذكورتين (الاساسيتين) . وهو ما احتذاه د . طه حسين دون أن يشير الى مصدره إلا انه شرحه وضرب له بعض الامثلة حيث قال : « ان العصر الجاهلي يلتقي بالعصر الاسلامي وان الجاهلي استمر الى وقت ما حتى بعد ظهور الاسلام ويرجع ذلك الى ان الامم لا تتطور تطورا مفاجئا وسريعا ولكن انتقالاتها من طور الى طور يحتاج الى وقت طويل والى صراع بين القديم والجديد . وان الاسلام في صدره الاول لم ينتشر في كل ارجاء الجزيرة العربية والبلاد الاخرى ليكون هذا فاصلا بين عصر وعصر آخر بل احتاج الى وقت طويل ليتمتد الى رقعة واسعة تؤثر في لغة العرب وافكارهم »^(٤٨) . ولكن التقسيم الى عصر جاهلي وعصر

صدر الاسلام اقرب الى الصواب واكثر واقعية نسبة الى التقسيمات الاخرى .
ويضيف د . طه حسين في بسطه رأي بروكلمان السابق : من ان عبارة الادباء
المسلمين في صدر الاسلام الاول لا تنطبق الا على الذين ولدوا بعد الاسلام ونشأوا
نشأة جديدة . ولا يصح - كما يرى - ان نقول ان هذا العصر ابتداء بظهور الاسلام بل
ظهر بعد ذلك بكثير لأن اثاره ظهرت في الشعراء الذين عاشوا في الاسلام اكثر مما
عاشوا قبله . وان هناك شعراء اسلاميين لم يشهدوا العصر الجاهلي وهم في شعرهم
جاهليون كما نلمس في شعر الفرزدق ، او جرير ومن نسج على منوالهما من شعراء
القبائل المتصارعة في عهد الامويين^(٤٩) ويمضي في مطابقتها رأي بروكلمان في الاعتقاد
ضمننا باستمرار العصر الاول حتى نهاية عصر الامويين - عند بسطه لذلك - بالقول أن
العصر الاموي ورغم رسوخ الاسلام ومضي فترة غير قصيرة على ظهوره في حياة
العرب كان هذا العصر جاهليا ايضا . لا في البلاد العربية وحدها . بل وفي البلاد
العربية الجديدة في العراق والشام وشمال افريقيا والاندلس وذلك ان العصبية الجاهلية
قد استأنفت قوتها وعصبيتها^(٥٠) . ولكن في هذا مبالغة وتجاهلاً لتأثير الاسلام في الحياة
العربية ولغتها . ولم تكن تلك الروح الجاهلية ، وذلك الصراع القبلي قد عم ارجاء
المسلمين . ولاول مرة يحدثنا المؤرخون أن عمر بن عبدالعزيز اوعز بنقل بعض الكتب
الطبية الى اللغة العربية وانه امر بتأليف اول كتاب في الحديث النبوي وتوزيعه على
البلاد الاسلامية^(٥١) وكان عهده بداية نهضة علمية واصلاح سياسي واداري
معروف . وليس شعر جرير والاخلط وغيرهما بدليل على جاهلية المجتمع آنذاك .
وقد شهد العصر تيارات سياسية معارضة^(٥٢) واتجاهات زهدية ايجابية رافضة .

ان المنهج السياسي هذا قد كبل التاريخ الادبي بقيود القوانين ، وحاصره بتأثير
العامل الواحد فجعل الادب ظلاً للسياسة بفرض عامل واحد في تحديد العصور
الادبية بل (وسماتها الفنية !) لان من الغلو بل من الخطأ الفادح القول : أن عاملاً
واحداً يكون او يخلق ظاهرة كالظاهرة الادبية التي تزودج فيها - بتعقيد - الذاتية
والموضوعية ، او العقل والشعور فالعامل السياسي الذي جعلوه مقياساً للتاريخ الادبي
لم يكن صحيحاً عند درس الازدهار الادبي الذي شهدته القرن الرابع الهجري - مثلاً -

برغم فساد الحياة السياسية . فالسياسة ليست الا عاملا من عوامل التأثير وليست كل العوامل « بل لا ينبغي ان يتخذ اي عامل مقياسا للحياة الادبية . انما ينبغي ان يدرس الادب لنفسه وفي نفسه من حيث هو ظاهرة مستقلة وتحدد لها عصورها الادبية الخالصة »^(٥٣) في ظل حرية الرأي كالتى تتمتع بها العلوم الصرفة ، او الطبيعية . وان محاربة الرأي المنحرف ، او الرد على الرأي المغلو لا يكون بالسلاح الاداري او القضائي . وانما بالسلاح العلمي الادبي الخالص باقامة الحجة والبرهان . فليس من واجبننا لاقامة تاريخ ادبي وعلمي سليم أن نكرر ما قاله الاقدمون^(٥٤) . وليس من الموضوعية أن يسمى الادب في عهد الدولة الاموية بـ (الادب الاموي) او الادب الذي الذي نشأ في عهد الدولة العباسية بـ (الادب العباسي) لبدأ الخوض بعد ذلك بالحديث عن (السمات الفنية !) للادب الاموي ، والادب العباسي دون اعتبار لشخصية الادب او الاديب ، او المفكر والفيلسوف . فليس كل ذلك - في نظر التقسيم - الا تابعا من توابع هذه الخلافة او تلك وكأن ذلك ارض مفتوحة تصبح بعد الفتح تابعة في نظام حكمها للدولة الفاتحة تعين لها نظامها السياسي والاقتصادي وكأن في يد كل خليفة او امير عصا سحرية يضرب بها فيلون الادب في عصره باللون الذي يريده ثم يعطيه السمات الفنية التي تناسب طبيعة حكمه وسياسته . بل لماذا لا تكون السياسة ظلا للادب العام ؟! أليس هذا الادب قد شكل عقلية الساسة والحكام يومذاك حين تعلموا على ايدي المؤيدين والعلماء والفلاسفة . وقد كان للادب دور عظيم في تهيئة المجتمع للانقلاب العباسي ضد الامويين - مثلا - فكان للشعر والخطابة والمناظرة والرسائل وغيرها مما استخدمه العباسيون وانصارهم اكبر الاثر في انتصارهم على الامويين . واذا كان ذلك عسيرا ! فليس اقل من أن يكون تاريخ الادب غير تابع في تقسيمه لمرحلة سياسية كغيره من علوم الدنيا . وبسبب هذه التبعية - غير الموضوعية - ظلت في تاريخنا الادبي العام مناطق لم تصلها الدراسة نظرا لاهمال الخلفاء لها ، او بعدها عنهم فاصابها الكثير من التعقيم والتشويه ، والتزوير فبقيت من دون اهتمام على مبدى التاريخ . في حين أبرز ما هو أقل اهمية منها . وصار المقربون من البلاط والخلافة (أعلاما) وبقي الآخرون ممن لم ينالوا هذا القرب (مغمورين)

وبنيت على ذلك التاريخ (مسلمات !) ادبية وعلمية تتحدث عن طبيعة وسمات مرحلة ادبية استنادا لعدد قليل من الشعراء او الكتاب كانت مهمة معظمهم تسلية الخليفة والترفيه عنه ، او خدمته . دون النظر لواقع المجتمع وحرركته عموما . فبيني المؤرخ ، او الباحث حكما على استقراء مشوه ، او مبني على مقدمات فاسدة . والنتيجة تتبع أخس المقدمات - كما يقول المناطقة - واذا لحق بالدليل الاحتمال سقط من الاستدلال .

« إن التاريخ للظاهرة الادبية اشد ما يكون استعصاء على من يريد التدقيق في حصرها وتحديد وقتها لانها لا تظهر الا بعد مقدمات عدة يتوافق بعضها على مغالبة بعض . ومن هذا التوافق والتغالب تنتج الظاهرة الادبية »^(٥٥) كما ان حركة الحياة الادبية وانتقالها من طور الى طور واستبدالها شكلا بشكل كل ذلك يجري خلف ستار لا تخترقه الا ابصار الباحثين المجودين . بينما الحوادث السياسية تظهر واضحة لكل باحث ، ولا يخفى إلا ما انبعثت عنه من العلل والاسباب . فاذا صح للمؤرخ السياسي أن يوقت قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ فليس يصح للمؤرخ الادبي أن يجعل هذه السنة مبدأ حياة جديدة للاداب . وذلك أن المؤرخ السياسي انما يوقت حادثة ظاهرة علمها مشترك بين الناس جميعا . اما الاديب فيوقت ظاهرة خفية لا يقع عليها الحس^(٥٦) فالعوامل التي تؤثر في الادب كثيرة ومتشابهة اولها واهمها الاستعداد الفطري الفردي ومنها بيئة الاديب الخاصة والعامة . ثم الحياة السياسية التي هي واحد من عوامل عدة . ولكن العامل السياسي هذا يقوم - احيانا - على القوة والبطش فينتج الوانا من الادب المتملق الخضوع ، او المناق ، او الرمزي . ويقوم احيانا على الحرية فينتج الوانا من الادب الصحيح ، او المستقل . الذي يفتح السبل للتواصل بين شعوب مختلفة فيؤثر ويتأثر وينشأ بسبب ذلك فنون من الادب لم تكن معروفة^(٥٧) ساهمت - خلال امتدادها الزمني ومعالجتها الموضوعية - في دراسة الواقع الاجتماعي والانساني واستطاعت ان تشخص طبيعة العلاقات واشكال القيم التي كانت تسود تلك المجتمعات الى جانب تصويرها النزعات النفسية^(٥٨) .

لقد كان اعتماد البحث التجريبي ، وشيوع النظريات العلمية - إثر الازدهار

العلمي في اوروبا - قد انعكس على الدراسات الادبية فاستعان دارسو الادب ومؤرخوه بالمناهج العلمية المطبقة على العلوم الصرفة . بل ان بعضهم قد نقل تلك المناهج نقلا وطبقها على التاريخ الادبي فاخضعه الى القوانين الطبيعية « فذهب تين (Taine) الى ان الادب عند كل امة يخضع الى ثلاثة قوانين هي الجنس والزمان والمكان وبهذا حول هذا الناقد تاريخ الادب الى ضرب من التاريخ الطبيعي . ولكن هذه المقاييس - وان كانت مظهرا من مظاهر النقد التي تحدد بعض الملامح الفنية - فانها تتجاهل شخصيات الادباء وتقتل مواهبهم وتغت اصالته وتضعهم في طبقة واحدة وتحشرهم في دائرة متشابهة وتزيل عنهم الخصائص الفردية التي عرفوا بها^(٥٩) .

ودعا برونيتير (Brunetiere) الى اخضاع الانواع الادبية الى نظرية النشوء والارتقاء . لان الكائن - باعتقاده - خاضع لتلك القوانين وبما ان الادب اثر من اثار ذلك الانسان فلا بد ان يخضع مثله لهذه القوانين^(٦٠) معتقدا ان الفنون الادبية تتولد من بعضها كما يتولد الكائن الحي وانه مما لا شك فيه ان الانواع الادبية تتطور من عصر الى عصر . وقد يتولد بعضها من بعض فيظهر نوع ادبي جديد لا سابقة له في الظاهر على نحو ما يلاحظ عند دراسة فن المقامة في العصر العباسي فانها - كما يبدو - تولدت من فن الارجوزة وما ابتغى به اصحابه في العصر الاموي عند رؤيه ونظرائه من تعليم الناشئة والموالي الفاظ اللغة العربية الغريبة وتراكيبها العويصة . فاقتران هذه الغاية بالارجوزة يلفتنا الى نفس الغاية في المقامة عند بديع الزمان والحريري وما بين الفنين من صلات وروابط^(٦١) .

وذهب سانت بوف (Sainte - Beuve) الى استنباط القوانين الادبية وتاريخها من درس شخصيات الادباء والشعراء درسا نفسيا وعضويا وترتيبها فيما بينها لانه مقتنع ان هذه الشخصيات مهما تختلف فلا بد من أن يكون بينها تشابه ما وإلا لما استطاع الكتاب والشعراء أن يتفقوا في العناية بفن من النثر او فن من الشعر^(٦٢) . على ان توزيع سانت بوف للادباء على شكل فصائل أعد لنمو فكرة المدارس الادبية لان المدرسة في واقعها مجموعة من الخصائص الادبية تشترك فيه طائفة او طوائف من الادباء . وقد نمت في

عصره المدرسة الرومانسية^(٦٣) ، ولكن تلك الموجة الحادة التي اندفع خلالها مؤرخو الادب في القرن التاسع عشر والتي ارادوا بها الحاق تاريخ الادب بالعلوم الطبيعية وتطبيق قواعدها لم تلبث أن هدت في اوائل القرن العشرين بتأثير غو العلوم الانسانية . فقد اثبتت هذه العلوم أن عالم الانسان ومشاعره اعمق من أن تخضع للقوانين الطبيعية . وان تاريخ الادب ينبغي الا يلحق بالعلوم الطبيعية بل يحاول الاستفادة منها^(٦٤) وحرى بمنهج تاريخ الادب العربي الا تظل في حدود الاتجاهات الثلاثة لان ذلك قد يضع هذا الادب في اطار تجربة بعيدة عن تجاربه وقوانين لم يعرفها في مجال تطوره^(٦٥) .

إن نظرية التقسيم السياسي لا تصلح لتقسيم العصور الادبية للأسباب التالية^(٦٦) :

١ - التاريخ الادبي لم يكتب بعد بالروح التي يجب أن يكتب بها ولم يتعد عن حاله التي خلفها عليه الرواة وقدماء المؤرخين فهو - في الغالب - تاريخ خلفاء وامراء .

٢ - من العبث ان نبدأ الدراسة الادبية وهي محدثة بربطها على عجلة التاريخ وفيه هذا النقص الخطير . وقد فرضت في اكثر الاحيان بعض المبادئ على انها مسلمات تنتهي الى تكوين طائفة من الاحكام العامة حول كل عصر في حين ان الصلة بين الدراسة التاريخية والادبية يجب ان تبنى على تعاون حر قائم على تبادل النتائج لا فرضها . هذا إذا لم نقل ان الحياة السياسية نتيجة لتطور الحياة الادبية - بمعناه العام - وليست سببا فيه . فمن مسلماتهم تقسيمهم العصر العباسي فقد سموا الاول منه من الناحية الادبية بـ (عصر الرقي) وانهوه عام ٣٣٤ هـ ليسموا ما بعده بـ (عصر الانحطاط) ليجاروا بهذا التقسيم السياسي لضعف الخلفاء بعد ذلك . وجناية هذا التقسيم واضحة لان هذا الذي يسمونه بعصر الانحطاط قد ازدهرت فيه الثقافة ازدهارا عظيما وظهر فيه معظم رجالات الادب والفكر .

٣ - التقسيم السياسي اخذ من البيئة في نظرية (تين) الجانب السياسي فقط فلم يكن في هذا التقسيم كأي من الاداب وثيق الصلة بالسياسة ولكنه يجاوز ذلك

ليكون مطابقا لها من نحو تابعا لها من نحو آخر .

٤ - مبدأ التقسيم هذا يؤدي الى الفصل بين العصور والفصل بين الاداب على حين تتداخل العصور وتتشابك الاداب .

٥ - في نطاق هذا التقسيم بنيت الدراسة الادبية على اساس زمني ونسي الى حد بعيد الاساس المكاني .

٦ - وقف هذا المنهج بالدراسة الادبية عند الاعلام المشهورين في كل عصر فاذا هولا يعني بالمقلين المجودين . أو ممن رفض الاقتراب من بلاط الخلفاء والامراء ، ولم يحالفه حظ الشهرة .

النظرية الاقليمية :-

لعل الشعراء اول من لمح الاقليمية قبل أن تبدأ منهجا عند النقاد ومؤرخي الادب فكانت مؤلفة المحدثين من الشعراء بين ما يقولون وبين ما يرون في حياتهم^(٦٧) ويبدو أن ابا نواس كان اول هؤلاء الشعراء الذين واثموا بين فهم وبيئتهم إذ قال^(٦٨) :

عاج الشقي على رسم يسائله وعجت اسأل عن خمارة البلد
يبكي على طلل الماضين من أسد لادر درك قل لي من بنو أسد
بكيت وما أبكي على دمن قفر وما بي من عشق فابكي على الهجر^(٦٩)
دع الاطلال تسفيها الجنوب وتبكي عهد جدتها الخطوب
ولا تأخذ عن الاعراب لهواً ولا عيشاً فعيشهم جديب^(٧٠)

وفي شعر ابي نواس كثير من هذا^(٧١) .

ومن النقاد الاقدمين الذين تنبهوا للنظرية الاقليمية ابن سلام (ت ٢٣٢ هـ) فكان عمله في كتابه طبقات فحول الشعراء اول سبق في التاريخ الادبي يشير الى الاقليمية ويتحدث عنها في وضوح لا يستند الى التعليل ولكنه يقوم على الاقرار بها دونما شرح معتمداً تطبيقها والاخذ بها في كتابه فتقسيم كتابه يقوم على الاقليمية حيناً وعلى

الموضوعات حيناً آخر فعنده^(٧٢) : شعراء القرى العربية ، وشعراء المدينة ومكة والطائف والبحرين ويهود المدينة .

وذكر ابن رشيقي^(٧٣) عن الجمحي^(٧٤) وغيره عن تنقل الشعر بين القبائل من أن الشعر في الجاهلية في ربيعه فكان منهم مهلهل ثم تحول الشعر في قيس فكان منهم النابغة وزهير وابنه كعب ثم استقر في تميم ومنهم اوس بن حجر . ومن اشار الى الاقليمية القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة^(٧٥) حين تحدث عن تأثير البداوة في الشاعر وعمما نجده بين الشعراء البدو ففيهم الجافي الجلف صاحب الالفاظ الكزة والكلام المعقد والخطاب الوعر مستشهدا بكلام النبي ﷺ : « من بدا جفا » وبذلك يكون النبي اسبقهم جميعا في الاشارة الى الاقليمية وتأثير البيئة . ويضرب الجرجاني لذلك - مثلا - في شعر عدي الجاهلي من انه اسس من شعر الفرزدق ورجز رؤبه لملازمة عدي الحاضرة وبعده عن جلافة البدو وجفاء الاعراب . ثم يتحدث عن اثر التحضر في الشعر .

اما ابن رشيقي (ت ٤٦٣ هـ)^(٧٦) فقد تحدث عن مطالع القصائد وعن تأرجح الشعراء بين المطالع القديمة والحديثة وعن هؤلاء الذين يصفون الابل في قصائدهم ويقطعون الصحراء الى ممدوحهم ولم يركبوا ابلا ولم يسكنوا صحراء . وعاب - في عنف - على هؤلاء الذين يتبعون في ادبهم مسالك الذين تقدموهم بقوله : « ولا معنى لذكر حضري الدياز الا مجازا » ويذكرون الابل وانما خصهم البداة بالذكر لكثرتها ، وعدم غيرها ولصبرها على التعب ولم يكن احدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون .

اما الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ)^(٧٧) فقد تحدث في فضل شعراء الشام على شعراء سائر البلدان وذكر ان اسباب هذا الفضل يعود الى قربهم من خطط العرب ولا سيما اهل الحجاز . وبعدهم عن بلاد العجم وسلامة السنتهم من الفساد العارض لالسنة اهل العراق بمجاورة الفرس والنبط ومدخلتهم اياهم .

وفي العصر الحديث ذكر مؤرخو الادب هذه الاقليمية ضمن تقسيماتهم

السياسية للعصور الادبية فجرجي زيدان قال - في حديثه عن الاقاليم -^(٧٨) إن من القواعد الثابتة في علم الطبيعة أن للاقليم تأثيرا في اخلاق الناس وابدانهم ويقال على الاجمال ان اهل البادية اصفى ذهنا من سكان المدن واهل البلاد الباردة اسرع حركة واكثر نشاطا من اهل البلاد الحارة وفي البلد الواحد يفضل اهل الجبال على اهل السهول نشاطا وصفاء ذهن .

ولعل الاسكندري^(٧٩) في كتابه كتاب الادب العربي في العصر العباسي اول مؤرخي الادب المحدثين اشارة الى الاثر الاقليمي ودوره في قسمة الادب العربي حين عرض لما سماه بعصر الوقوف في العصر العباسي (٣٣٤ هـ - ٦٥٦ هـ) الذي غلب فيه الديلم على بغداد ، وانقسمت الدولة الى ممالك . إذ قسمه الى جزئين : حالة اللغة العربية وادابها في الممالك الشرقية . واراد بالمشرق شرق دجلة الى الهند والصين والترك والعراق . وحالة اللغة وادابها في الممالك الغربية وهي بلاد الجزيرة والشام ومصر . إذ كان حكامها وشعوبها اما سلاسل عرب او مستعربين . ولح الاسكندري وحدة الحوادث ووحدة التبعية السياسية و اشار بإيجاز نخل الى وحدة الجنس والى وحدة المكان والزمان .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

اما الزيات - في تاريخ الادب العربي - الذي اعتمد المنهج السياسي فقد قال :^(٨٠) « إن الكلام في كتابه يتناول العباسيين في بغداد والبويهيين في فارس والحمدانيين في الشام والفاطميين في مصر والمغرب . والامويين في الاندلس ومع ذلك فكأنه لم يرض أن تكون له هذه اللفتة السريعة » فانتهى الى ما يأتي :^(٨١) « إلا ان هذه الاصقاع على تباينها وثنائيتها انما كانت تأتم بهدي بغداد وتستمد منها ولذلك لا نذكر الا لماما » .

وفي كتابه (مقدمة لدراسة بلاغة العرب) تحدث د . احمد ضيف (ت ١٩٤٥ م) عن النظرية الاقليمية^(٨٢) خلال عرضه مذاهب النقد الادبي في فرنسا . ولكنه وقف عندها وقفة طويلة فأجمل شرح نظرية (تين) .

وعرض د . طه حسين - في كتابه في الادب الجاهلي - للنظرية الاقليمية^(٨٣)

ضمن عرضه لمختلف المناهج الادبية . غير أن الاستاذ الخولي^(٨٤) أراد ان يجعل من الاقليمية المنهج الاول الذي يريد ان يعتمد عليه في الدراسة الادبية فيدعوه ويلج في الدعوة فيخلص الى الادب المصري والى تمييز الاداب الاخرى في كتابه (الى الادب المصري فكرة ومنهجاً) .

نقد النظرية الإقليمية : (٨٥)

١ - أهملت شخصية الأديب . وإلى هذا الاهمال تنبه الجرجاني - ببراعة - قائلاً : (٨٦) « وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان وإنها سواء في المنطق والعبارة وإنما تفضل القبيلة اختها بشيء من الفصاحة ثم تجد الشاعر منها مفلحاً وابن عمه وجار جنباه ولصيق طنبه بكيتاً مفحماً وتجد فيها الشاعر اشعر من الشاعر والخطيب أبلغ من الخطيب » .

٢ - خروج بالأدب عن حقيقته وغايته وذلك بتجريده من أن يكون مؤثراً . وعدم الاستطاعة في تحليل تطوره وانحطاطه وفي تنوعه وتلونه حين تكون البيئة هي .

٣ - تقود الاقليمية إلى الايمان بالضرورة الحتمية .

وعند اعتماد الاقليمية في درس الأدب وملاحظة البيئتين المادية والمعنوية ينبغي في الأولى الا نستبعد البيئة الفسيحة التي أظلمها الإسلام ولكنها لم تنتج أدباً عربياً بل أنشأت أدباً بلغاتها القومية . وألا نغفل وجوه التشابه بين هذه البيئات حين نلاحظ وجوه الافتراق . أما البيئة المعنوية فلا بد من الانتباه إلى وجوه الاتفاق الكثيرة في العقيدة والحياة الاجتماعية والثقافية بسبب استمدادها من مصدر واحد في مختلف البقاع الإسلامية^(٨٧) ففي الأدب العربي خاصية متفردة لا يشاركه فيها أدب آخر ذلك أنه ظل طيلة هذه العصور يمتاح ألفاظه من اللغة العربية في مختلف البقاع الإسلامية تربط بين الافكار وتوحد بين المنازع . فواقع هذا الأدب يضعنا أمام هذه الظاهرة وهي ان العاطفة الوطنية^(٨٨) لم تجد لها في الأدب العربي الوتر الذي يبين عنها والشعر الذي يموج بحرارتها^(٨٩) .

نظرية المذاهب الفنية :

تنشد هذه النظرية التقاء الخصائص الفنية في جماعة من الكتاب ، أو جماعة من الشعراء نزعوا عن رغبات متقاربة ونهجوا مسالك متوازنة فلا تقف عند التقاء شاعرين على معنى وتعاقب ناثرين على أسلوب ولكنها تتعمق ما وراء ذلك فتلمح الخصائص الفنية الذاتية التي يشترك بها هؤلاء الأدباء وهي مضطرة لان تهجر كل ألوان التقارب الزمني أو السطحي أو الشكلي لتنبش عن ألوان التقارب الداخلي والفني العميق^(٩٠) ونظرية المذاهب الفنية هذه نجد لها مبنية في كتب الأقدمين . فقد لمح المزراني في (الموشح) المدارس الأدبية لمحا خفيفاً حين قسم الشعراء هذه القسمة الثلاثية :^(٩١) الجاهليون والإسلاميون والمحدثون وهو فيما يبدو لم يرد رعاية الزمن بمقدار ما قصد إلى رعاية الناحية الفنية ويسرد ابن رشيقي في العمدة^(٩٢) طائفة من التصنيفات يلمح في بعضها الاجادة وذلك في قوله : وقالوا الشعراء أربعة شاعر خنذيذ وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعره غيره . وشاعر مفلق وهو الذي لا رواية له إلا أنه مجود كالخنذيذ في شعره . وشاعر فقط وهو فوق الرديء بدرجة . وشعورور وهو لا شيء . وفي قوله :^(٩٣) بل هم شاعر مفلق وشاعر مطلق وشويعر وشعورور . وفي تصنيف آخر له لمح المذاهب الفنية حين قسم طبقات الشعراء إلى أربع : جاهلي قديم ومخضرم وإسلامي ومحدث ومن صار المحدثون طبقات : أولى وثانية على التدرج وهكذا في الهبوط إلى وقتنا هذا ورغم أنه يسير هنا بين القسمة الفنية والقسمة الزمنية ولكنه يزواج بينهما فلا يختفي الشعراء المخضرمون عنده في موجة الشعراء الجاهليين ولا في الشعراء الإسلاميين وإنما هم طائفة خاصة لها مميزاتها ومشخصاتها الفنية وليس المحدثون سواء ولكنهم طبقات .

ومن المحدثين نقرأ في (الوسيلة الأدبية) للمرصفي تصنيف الشعراء إلى ثلاث طبقات^(٩٤) .

الطبقة الأولى : من جاهليين وإسلاميين من المهلهل إلى بشار (ت ١٦٧

هـ) .

الطبقة الثانية : للمحدثين الذين كانوا يحرصون على موافقة العرب من أبي نواس (ت ٢٠٠ هـ) إلى القاضي الفاضل (ت ٥٩٦ هـ) .

الطبقة الثالثة : الذين غلب عليهم الافراط في البديع وهم من القاضي الفاضل حتى العصر الحاضر .

أما الخالدي^(٩٥) في كتابه (فكتور هوجو وعلم الأدب عند الفرنج والعرب) فقد قسم الشعراء إلى أربع طبقات قسمة متأثرة بالمذاهب الفنية : طبقة جاهلية وطبقة إسلامية وطبقتان أخريان في العصر العباسي هما : طبقة الشعراء العاديين وطبقة فلاسفة الشعراء .

وعرض د . طه حسين^(٩٦) إلى مدرسة زهير الفنية وأبان عن خصائص هذه المدرسة التي شارك فيها زهير أوس بن حجر من قبله والخطيئة وكعب من بعدهما وجميل بعد الخطيئة ووجد في هؤلاء مذهبا فنيا متكاملا يأخذ به جيل عن جيل هذا النهج الفني في تصوير الأشياء وفي افاضة كل العناصر المادية حول التشبيه وفي الاهتمام باللفظ وفي رعاية الأسلوب وتنقيحه . وذكر د . طه حسين أن الأقدمين تحدثوا عن ذلك تصرّحا وتلميحا حين أشاروا إلى أن زهير كان راوية أوس وأن الخطيئة كان راوية زهير . فاوس يمتاز بميزتين فخياله كان ماديا شديد التأثير بالحس وثانيهما أنه فنان اتخذ الشعر حرفة وصناعة ونقرأ في كتابي د . شوقي ضيف (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) و (الفن ومذاهبه في النثر العربي) أنه خلص إلى نتيجتين رئيسيتين هما : ^(٩٧) .

١ - عدم التجديد في الشعر العربي . وإن هذا الشعر يستمر في أغلب جوانبه بصورة واحدة .

٢ - تقسيم النقاد للشعراء على أنهم أصحاب طبع وأصحاب صنعة هي اسطورة كبرى في التاريخ الأدبي فليس هناك شيء من طبع لان الجاهليين يصنعون شعرهم صناعة ويعملونه عملا . وقد قاس د . ضيف النثر على الشعر قياسا صارما حادا فاذا رأى أنه استوى له هذان الأصلان مضى يستقرىء الشعر العربي في صورته الفنية كلها ليلخصها في هذه المذاهب الثلاثة : ^(٩٨)

فالأول يعني^(٩٩) أن الشعراء جميعاً أصحاب صنعة وجهد وتكلف وإن الجاهلي كان يقبل على صناعته اقبال الصانع على حرفته . وقد اتخذ من زهير رمزاً لهذا المذهب . ولحظ استمراره وسيطرته على الشعراء في العصرين : الجاهلي والإسلامي . أما التصنع^(١٠٠) فهو مذهب جديد يعتمد على الزخرف والزينة . والشعر في رأي أصحابه حلي وترصيع وبديع وقد مثله مسلم بن الوليد ، ثم أبو تمام . أما مذهب التصنيع^(١٠١) فيقوم على إعادة الصور المطروقة والمعاني المسبوقة بأساليب من اللف والدوران وإتيان المعنى من بعيد ثم يحاول الشاعر بعد ذلك أن يضيف تعقيداً إلى أساليب الزخرف والتنسيق الموروثة أو يضيف تعابير وتراكيب شاذة من نحو أو تصوف أو تفلسف . وما لبث أبو العلاء أن أوفى بهذا المذهب على غايته من التعقيد الشديد في لغته وأوزانه . ويرى أن الشعراء بعد ذلك جمدوا عند هذه المذاهب لم يتجاوزوها إلى مذهب جديد .

وتمتاز نظرية المذاهب الفنية بأنها تجمع بين قدرات المؤرخ الأدبي وبين قدرات الناقد وتزواج بين الذوق والعقل فتناسب طبيعة التاريخ الأدبي باعتبارها طبيعة مرنة بني العلم والفن كما تقوم على تصحيح التراث الأدبي لأن الاحاطة بالمذهب الفني للشاعر والمدرسة الفنية لطائفة من الشعراء تعصم من كثير من الشعر المنحول بالاعتماد على طائفة من القصائد التي اتفق الرواة عليها لتكون نقطة البدء في انطلاقنا نحو ارتياده وتحقيقه في ظلال المذاهب الفنية وتتهيء هذه النظرية الوحيدة والانسجام في محاولتها ادراك خيوط الصلة العميقة بين الشاعر والشاعر وبين الكاتب والكاتب^(١٠٢) إلا أنه يخشى على هذه النظرية ألا تأخذ نفسها بهذا التبع الدقيق للروح الفنية عند الشعراء جميعاً . وإن تقتصر على الإعلام المشهورين في الأدب العربي . ويخشى أيضاً أن تأخذ هذه النظرية نفسها بأفكار سابقة على الدرس كالاعتقاد ان هؤلاء غلب عليهم الطبع وأولئك غلبت عليهم الصنعة وعن الذين لزموا عمود الشعر والذين خرجوا عنه فينبغي الحذر من أن تنقلب الوسيلة هدفاً فتصنف المدارس الأدبية أولاً ثم تحاول أن تقيس بها الأدباء ثانياً لان هذه النظرية نهاية وليست بداية^(١٠٣) .

نظرية الفنون الأدبية :

تسير هذه النظرية مع الفن الأدبي في كل مراحل الزمنية وأقطاره مع المشهورين والمغمورين بطريقة استقرائية فتدرس شعر الحرب وشعر الطبيعة وشعر الرثاء وشعر الهجاء . ولعل أول من أشار إليها جرجي زيدان^(١٠٤) إلا أنه لم يطبقها في كتابه تاريخ الأدب العربية ورجح استخدام الطريقة المدرسية (السياسية) إلا أن هذه النظرية تجزيء نتاج الشاعر أو الكاتب فتدرس موزعا بين الفنون المختلفة وتهمل صاحب النص فهي مسوقة أن تفصل بين القصيدة والشاعر وبين الأثر والكاتب . ومن العيوب ما يتصل بواقع الشعر العربي فالقصيدة العربية عاشت زمنا طويلا لا تعرف وحدة الموضوع وإنما تعرف وحدة البيت والتنوع في الأغراض . وتطبيق هذه النظرية ينتهي إلى تجزئة ما بين أقسام القصيدة وتجزئة الأثر الفني بحجب كثير من مميزاته^(١٠٥) وقد ظهرت بعض الدراسات الحديثة في تطبيق هذه النظرية منها رسالة الدكتوراه لسيد نوفل الموسومة بـ (شعر الطبيعة) وكتاب (شعر الحرب في أدب العرب) لزكي المحاسني وكتاب (الهجاء والهجاؤون) د . أحمد حسين .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

النظرية الثقافية :

ترى هذه النظرية ان الأدب ثمرة من ثمرات الثقافة تتبلور فيه طائفة من المشاعر والأفكار ومهمتنا في دراسة الأدب أن نحل هذه الآثار الأدبية فنتبين فيها العناصر الثقافية التي تعاونت عليها فنتناول الأدب تناولا مباشرا فلا نقف عند رصد الظواهر وتسجيلها ولكن نتردها إلى أصولها الأولى في التيارات الثقافية التي كانت تلف العالم الإسلامي والتي أثرت في الأساليب والموضوعات^(١٠٦) إلا أن عيب هذه النظرية أنها تغفل العناصر الأخرى المؤثرة فيه . فتغفل نفس الأديب وتعني بالعناصر العقلية دون عناصره العاطفية باعتبارها غير خاضعة للوزن والقياس وهي - أيضاً - تهدر الأثر الفردي وتسوق الأدباء جميعا في طريق واحد وتنظر إليهم نظرة واحدة مقتصرة على العناصر الباردة من الفكر وهي خطرة بعض الشيء في التاريخ الأدبي حين تنجح إلى

تعميمات واسعة وأحكام عامة فتزعم - مثلاً - أن فلانا الشاعر قد ثقف بالثقافة الفارسية فكل ما عنده من خصائص الشعر يرتد إلى هذه الثقافة^(١٠٧) .

نظرية الجنس :

تدعو هذه النظرية إلى دراسة الأدب العربي على أساس قومي باعتبار أن الأدب العربي لم يكن أدب العرب وحدهم وإنما أدب شاركت فيه أمم أخرى اجتذبتها الفكرة الإسلامية معتقدة أن بين هذه الأجناس فروقا أصيلة تتجاوز النطاق المادي في السحنة واللون وغيرهما إلى النطاق المعنوي من الحياة العقلية والشعورية . وان اللغة العربية والإسلام - كما تقول - لم يستطيعا أن يحكما هذه الفروق أو لم يكسر من حدتها بحيث تكون عاملاً ثانوياً في تلوين الأدب^(١٠٨) غير أن ما يفسد تاريخ الأدب العربي الإيمان بأثر الوراثة العرقية في سمات شاعر لينسحب هذا الإيمان ويتسع فيشمل الشعراء جميعهم والأدب العربي كله ثم يتعدى فيفرض على دراسة هذا الأدب منهجاً معيناً . فتلك الأجناس لم تكن متميزة ولم تكن تلك الفروقات صارخة ماثلة يصح أن نؤرخ الأدب بها . فرواسبها لم تلبث أن ذابت أو أوشكت عن طريق اللغة والعقيدة^(١٠٩) .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ويبدو أن مصادر الخطأ الذي يخالط هذه النظرية هو هذه النزعات السياسية التي ظهرت عند بعض الشعراء أو الكتاب فعبروا عن رغبات مكبوتة لا يتصل أكثرها بالوراثة العرقية . فقد يكون من الطرافة أن نفس استعمال الحال عند عبد الحميد الكاتب^(١١٠) على هذا النحو الذي استعمله فيه أو الاهتمام بتصوير الطبيعة عند ابن الرومي^(١١١) بأنها من أثر جنس^(١١٢) معين ولكن من الخطأ أن نعمم هذا التفسير على نتاج الأديب كله أو الأدب العربي جميعه^(١١٣) فليس من سبيل إلى إقامة التاريخ الأدبي على نظرية الجنس من الوجهة النظرية أو العملية لاختلاط الأجناس في الوطن الإسلامي بسبب الوحدة المعنوية باهدار قيم العصبية ونزعات الاستعلاء وبسبب الوحدة المادية التي تمثلت في الاختلاط والتصاهر والاسترقاق والتسري فكانت أثراً عملياً للأولى^(١١٤) أما من الناحية العلمية فإن العلماء لم يستقروا على توزيع الأجناس وخصائصها^(١١٥) .

خاتمة

ليس في مناهج تاريخ الأدب منهج يخلو من عيب ، ويبرأ من نقص ولكن هناك ما هو أرجح استخداما من غيره وأقرب للموضوعية والواقع وأصدق في التعبير عن حياة الأدب أمس واليوم . . أو غداً ألا وهو المنهج الاقليمي الذي أراه أرجح منهجا عند مقارنته مع المناهج الأخرى وهو - بعد ذلك - منهج عملي لتسهيل درس الأدب ، وأقرب المناهج إلى روح الدراسة الأدبية . إلا أن ترجيح هذا المنهج لا يعني الابتعاد به عن المناهج الأخرى وجعله منهجا وحيداً في التاريخ للأدب . إذ ليس من الموضوعية والعلمية اعتماد (عامل واحد) في تفسير الحياة ، أو ظواهرها وجماها . ولكي يكون هذا الترجيح والاختيار أكثر سلامة وعلمية في تاريخ الأدب العربي ينبغي مراعاة ما يلي :

- ١ - عدم اغفال المناهج الأخرى باستخدامها عوامل مساعدة . والتأكيد على الأصالة والعبقرية الذاتية .
- ٢ - تلحق الأقاليم الصغيرة بالكبيرة منها عند تشابه أو تقارب ظروفها كبلاد الشام والجزيرة والأندلس والخليج .
- ٣ - يلحق الأديب أو الشاعر بالأقليم الذي أقام فيه أطول فترة ويرجح مكان ولادته وإقامة أسرته عند تعدد أماكن هذه الإقامة .
- ٤ - استبعاد الحتمية في الأحكام لان هذا المنهج احد العوامل الأهم في التأثير وليس كلها .
- ٥ - الانتباه إلى البيئة المعنوية وأهمها الدين الإسلامي الذي نشر ظلاله ومبادئه على عالم واسع رحيب وكان له دور كبير في تكوين الأفكار وتلوين العواطف .
- ٦ - الملاحظة الدائمة إلى أننا نؤرخ لأدب كتب بلغة واحدة وهي اللغة العربية تلك اللغة التي طبعت هذا الأدب بطابعها فمدت جسورا متينة لا يمكن اغفالها بين مختلف الأقاليم الإسلامية .

الهوامش :

- (١) يرى ابن خلدون ان الأدب موضوع لا موضوع له انظر مقدمته ٤٩٠ .
- (٢) في الأدب الجاهلي لطله حسين ٣٢ .
- (٣) السابق ٣٣ .
- (٤) التوجيه الأدبي لطله حسين وجماعه ٩ .
- (٥) في الأدب الجاهلي ٥٤ .
- (٦) السابق .
- (٧) تاريخ الأدب العربي بروكلمان ترجمة د . عبد الحليم النجار ٤/١ .
- (٨) تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام لنوري القيسي وصاحبيه ٢٥ .
- (٩) تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ٣/١ - ٤ .
- (١٠) قال جرجي زيدان في كتابه تاريخ آداب اللغة العربية (٨/١ هامش ١) أن تاريخ الأدب بشكله الحالي علم حديث النشأة ابتدعه الايطاليون في القرن الثامن عشر وإن أول من نقله حسن توفيق العدل أثر عودته من ألمانيا وقيامه بتدريسه في دار العلوم .
- (١١) تاريخ آداب اللغة العربية للناليو ٥٦ - ٥٧ .
- (١٢) السابق ٥٧ .
- (١٣) عددها كتابا للتاريخ الأدبي لغلبة الوصف التاريخي الفني عليها .
- (١٤) مناهج الدراسة الأدبية لشكري فيصل ١٢ - ١٣ .
- (١٥) بتيمة الدهر للثعالبي ١٣٧/٣ .
- (١٦) الشعبية في الأدب العربي لأنور الجندي ١٢٨ .
- (١٧) حديث الأربعاء لطله حسين ٢٢/٢ .
- (١٨) تاريخ آداب اللغة العربية لجرجي زيدان ٩/١ .
- (١٩) طبع هذا الكتاب عدة طبعات أهمها طبعة لايبزيك ولندن ١٨٣٥م و ١٨٥٨م في سبعة مجلدات انظر تاريخ جرجي زيدان ٩/١ .
- (٢٠) السابق .
- (٢١) نفسه .
- (٢٢) طبع هذا الكتاب علي الحجر في الهند سنة ١٢١٩ هـ في ثلاثة مجلدات كبيرة (نفسه) .
- (٢٣) نفسه ١٠/١ .
- (٢٤) تاريخ آداب العرب للرافعي ٧/١ .
- (٢٥) السابق .
- (٢٦) الأغاني للأصفهاني بتحقيق أحمد عبد الستار فراخ ١٨/١٨ .

(٢٧) جاءت رواية ابن المعتز على النحو التالي : « قال لأبي عبيدة أحكم بين القصيدتين واتفق الله ولا تقل ذلك متقادماً الزمان وهذا محدث متأخر ولكن انظر إلى الشعر واحكم لافصحهما وأجودهما » انظر طبقات الشعراء ١٢٢ . ورواية ابن المعتز هذه - كما أرى - هي الراجحة لأسباب ثلاثة أولها : قرب عهد ابن المعتز بعهد ابن منذر فالأول ت ٢٩٦ هـ والثاني ت ١٦٩ هـ في حين ان الأصفهاني ت ٣٥٦ هـ . والسبب الثاني صعوبة تصديق رواية الأصفهاني لاستخدامها مصطلح (عباسي) و (عصرين) في وقت متقدم . أما السبب الثالث فكون طبقات ابن المعتز أوثق من أغاني الأصفهاني لأسباب معروفة تتعلق بطبيعة وحجم الكتاين كما تتعلق بشخصي مؤلفيهما .

(٢٨) طبقات الشعراء ٢٠١ .

(٢٩) العمدة لابن رثيق ١١٣/١ .

(٣٠) الموازنة للامدي بتحقيق أحمد صقر ٥٩/١ .

(٣١) انظر في هذا الكتاب والكتب التالية له تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ٣٢/١ وما بعدها .

(٣٢) ولكن بروكلمان اهم من ارخوا لأدبنا بمعناه العام (العصر الجاهلي لشوقي صيف ١١) .

(٣٣) تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ١/م للمترجم .

(٣٤) السابق ٣٢ - ٣٣ .

(٣٥) نفسه ٣٣/١ وما بعدها .

(٣٦) مناهج الدراسة الأدبية ٢١ .

(٣٧) السابق ٢٣ .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

(٣٨) العصر الجاهلي لشوقي صيف ١١ .

(٣٩) ويأمل الداعون إلى دراسة الأدب العام أن تثمر الجهود فيه بحيث يخرج إلى حيز الوجود تاريخ

عام للأدب العالمي تشرح فيه الحقائق العامة ويكشف فيه عن التيارات العالمية ويكون مرجعا

شافيا لمن يريد استقصاء الحقائق والتعرف على أصول الأجناس الأدبية وتطورها ويأملون

- أيضاً - ان يتم للباحثين في تاريخ الأدب ما سبق أن تحقق للفلسفة والعلم ومن تبعية تاريخ

الأدب الخاصة للتاريخ العام للأدب جميعا . انظر الأدب المقارن لمحمد غنيمي هلال ٤١٦ .

(٤٠) السابق ٤١٥ .

(٤١) تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ٣٧/١ .

(٤٢) ربما أراد عصر الراشدين - أيضاً - لأنه لم يذكرهم . وهو هنا لم يقل صدر الإسلام بل ذكر

شخص النبي . . . فماذا يعني ؟! يبدو غير سليم القصد .

(٤٣) تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ٣٧/١ .

(٤٤) السابق ٣٧ - ٣٨ .

(٤٥) تاريخ الأدب العربي للزيات ٩ .

(٤٦) السابق . وهي فترة الاحتلال الفرنسي لمصر منذ دخول نابليون عام ١٧٩٨ م وكأن الاحتلال الفرنسي هو المقدمة لكل نهضة في الوطن العربي وكأنما العرب لم يستيقظوا حتى جاء نابليون ليوقظهم . والمعروف أن تلك الفترة قد شهدت ارساليات تبشيرية واسعة . انظر الشعبية في الأدب العربي لأنور الجندي ١٢٢ .

(٤٧) تاريخ آداب اللغة العربية لنالينو ٦٠ .

(٤٨) من تاريخ الأدب العربي لطف حسين ٩/٢ .

(٤٩) السابق ١٠/٢ - ١١ .

(٥٠) نفسه ١٠/٢ .

(٥١) علوم الحديث ومصطلحه لصبحي الصالح ٤٥ - ٤٦ . وقد بدأت حركة الترجمة منذ سنة

٨٤ هـ . انظر التاريخ الكبير ١١٦/٥ - ١١٧ والفهرست ٣٠٣ - ٣٠٤ عن خالد بن يزيد -

وانظر التراث اليوناني ٦٩ و ١٠٥ .

(٥٢) انظر التطور والتجديد لشوقي ضيف ٥٥ وما بعدها . في الرد على استئناف العصبية الجاهلية

في العصر الأموي على المستوى العام وتفنيده ذلك الزعم .

(٥٣) في الأدب الجاهلي ٤٠ .

(٥٤) السابق ٥٧ .

(٥٥) تجديد ذكرى أبي العلاء لطف حسين ٣٩ .

(٥٦) السابق ٣٩ .

(٥٧) التوجيه الأدبي ١١ - ١٥ .

(٥٨) تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام <http://Archivebeta.Siv>

(٥٩) السابق ٢١ .

(٦٠) في الادب الجاهلي ٤٥ .

(٦١) العصر الجاهلي ١٣ .

(٦٢) في الأدب الجاهلي ٤٣ .

(٦٣) البحث الأدبي لشوقي ضيف ٨٧ .

(٦٤) في النقد الأدبي لضيف ٤١ .

(٦٥) تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام ٢٢ - ٢٣ .

(٦٦) انظر مناهج الدراسة الأدبية ٣١ وما بعدها .

(٦٧) السابق ١٦١ .

(٦٨) ديوان أبي نواس بشرح محمود أفندي واصف ٦٦٦ .

(٦٩) السابق ٢٨٩ .

(٧٠) نفسه ٢٤٤ .

(٧١) انظر ديوانه ١٦٤ و ٣٢١ و ٣١٧ و ٨٦ .

- (٧٢) طبقات الشعراء لابن سلام ٥٣ و ٥٧ و ٦٥ و ٦٩ .
- (٧٣) العمدة ١/ ٥٦ .
- (٧٤) يبدو أنه يريد أثر الوراثة في الموهبة الشعرية وانتقالها بالتزواج أو بقاءها في بيت واحد عند قصر الزواج في عائلة معينة . والوراثة الشعرية واضحة في عائلة زهير بن أبي سلمى فقد عرفت هذه العائلة بالشعر .
- (٧٥) الوساطة بتحقيق محمد أبو الفضل وصاحبه ١٨ .
- (٧٦) العمدة ١/ ٢٢٥ - ٢٢٦ .
- (٧٧) يتيمة الدهر ٨/ ١ .
- (٧٨) تاريخ آداب اللغة العربية لجرجي زيدان ١/ ٧٣ .
- (٧٩) مناهج الدراسة الأدبية ١٧١ .
- (٨٠) تاريخ الأدب العربي ٢٣١ .
- (٨١) السابق .
- (٨٢) مناهج الدراسة الأدبية ١٧٥ .
- (٨٣) في الأدب الجاهلي ٤٤ .
- (٨٤) مناهج الدراسة الأدبية ١٧٧ - ١٧٨ .
- (٨٥) السابق ١٨٥ .
- (٨٦) الوساطة ١٦ .
- (٨٧) مناهج الدراسة الأدبية ١٩١ .
- (٨٨) يدعو بعض الأوربيين إلى « أن تعاد كتابة التاريخ الأدبي كتركيب وعلى مستوى فوق القوميات وأنه تستشد حاجة دراسة الأدب المقارن بهذا المعنى إلى الكفاءات اللغوية التي يتحلّى بها الباحثون وسوف تتطلب منظورات واسعة واتخاذا للعواطف المحلية والأقليمية وهي أمور ليس من السهل تحقيقها ومع كل ذلك فالأدب واحد كما أن الفن والانسانية كلاهما واحد وفي هذا المفهوم يكمن مستقبل الدراسات الانسانية » انظر نظرية الأدب لاوستن وارين ٦٣ .
- (٨٩) مناهج الدراسة الأدبية ٢٠٥ .
- (٩٠) السابق ١٤٥ .
- (٩١) الموشح ٢٦ و ١٥٦ و ٨٤ بتحقيق علي البجاوي .
- (٩٢) العمدة ١/ ١١٤ - ١١٥ .
- (٩٣) السابق ١/ ١١٥ .
- (٩٤) مناهج الدراسة الأدبية ١٣٦ .
- (٩٥) السابق ١٣٧ .
- (٩٦) في الأدب الجاهلي ٢٨١ - ٢٨٢ .
- (٩٧) الفن ومذاهبه في الشعر العربي لشوقي ضيف ٧ و ٨ و ١٠ .

- (٩٨) الفن ومذاهبه في النثر العربي لضييف : في مذهب الصنعة ١٣ وما بعدها ومذهب التصنع ٢٣٥ وما بعدها ومذهب التصنيع ١٩١ وما بعدها . وهي المذاهب الثلاثة نفسها التي ذكرها في كتابه السابق على هذا الكتاب . وانظر الهوامش التالية .
- (٩٩) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ١١ وما بعدها .
- (١٠٠) السابق ٢٧٧ وما بعدها .
- (١٠١) نفسه ١٧٢ وما بعدها .
- (١٠٢) مناهج الدراسة الأدبية ١٤٧ .
- (١٠٣) السابق ١٥٣ وما بعدها .
- (١٠٤) تاريخ آداب اللغة العربية ١١/١ .
- (١٠٥) مناهج الدراسة الأدبية ٨٣ .
- (١٠٦) السابق ١١٣ .
- (١٠٧) نفسه ١٢٣ .
- (١٠٨) نفسه ٩٢ .
- (١٠٩) نفسه ٩٢ - ٩٣ .
- (١١٠) من حديث الشعر والنثر لطلح حسين ٤٢ . انظر الرد على هذا الرأي في كتاب الفن ومذاهبه في النثر العربي ١١٧ وما بعدها .
- (١١١) السابق ١٣٦ .
- (١١٢) ذكر جرجي زيدان تأثير الأجناس في الأفراد والأدباء انظره في تاريخه ٢٢/١ .
- (١١٣) مناهج الدراسة الأدبية ٩٣ .
- (١١٤) السابق ٩٤ .
- (١١٥) انظر تفصيل هذا في كتاب علم اللغة لعلي عبد الواحد وافي ١٩٥ وما بعدها ف ٢ وانظر فصول في فقه العربية لرمضان عبد التواب ٢٥ وما بعدها .

مراجع البحث :

- ١ - الأدب المقارن - د . محمد غنيمي هلال - مطبعة نهضة مصر - ط ٣ - القاهرة ١٩٧٧ م .
- ٢ - الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني - تحقيق أحمد عبد الستار فراج - مط دار الثقافة - بيروت ١٩٧٥ م .
- ٣ - البحث الأدبي - د - شوقي ضيف - دار المعارف - ط ٢ - مصر ١٩٧٦ م .

- ٤ - تاريخ آداب العرب - الرافعي - مط الاستقامة - ط ٢ - مصر ١٩٤٠ م .
- ٥ - تاريخ الآداب العربية - نالينو - دار المعارف - ط ٢ - مصر ١٩٧٠ م .
- ٦ - تاريخ آداب اللغة العربية - جرجي زيدان - دار الهلال - مصر ١٩٥٧ م .
- ٧ - تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام - د . نوري القيسي وصاحبيه - دار الحرية - بغداد ١٩٧٩ م .
- ٨ - تاريخ الأدب العربي - الزيات - دار الثقافة - ط ٢٨ - بيروت ١٩٧٨ م .
- ٩ - تاريخ الأدب العربي - بروكلمان - ترجمة د . عبد الحليم النجار - دار المعارف - ط ٤ مصر ١٩٧٧ م .
- ١٠ - تجديد ذكرى أبي العلاء - د . طه حسين - دار المعارف - ط ٨ - مصر ١٩٧٧ م .
- ١١ - التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية - دراسات لكبار المستشرقين - ترجمة وترتيب د . عبد الرحمن بدوي - مط الاعتماد - ط ٢ - مصر ١٩٤٦ م .
- ١٢ - التطور والتجديد في الشعر الأموي - د . شوقي ضيف - دار المعارف - ط ٢ - مصر ١٩٧٣ م .
- ١٣ - تهذيب تاريخ ابن عساكر (التاريخ الكبير) - ابن بدران - مط الترقى - ط ١ - دمشق ١٣٤٩ هـ .
- ١٤ - التوجيه الأدبي - د . طه حسين وجماعه - دار المعارف - مصر ١٩٧٩ م .
- ١٥ - حديث الأربعاء - د . طه حسين - دار المعارف - ط ١٢ - مصر ١٩٧٧ م .
- ١٦ - ديوان أبي نواس - شرح محمود أفندي واصف - مط العمومية - ط ١ - مصر ١٨٩٨ م .
- ١٧ - رسائل إخوان الصفاء - عناية وتصحيح خير الدين الزركلي - مط العربية - مصر ١٩٢٨ م .
- ١٨ - الشعوبية في الأدب العربي الحديث - أنور الجندي - دار العلوم للطباعة - مصر ١٩٧٧ م .
- ١٩ - طبقات الشعراء - ابن سلام الجمحي - دار النهضة العربية - بيروت ١٩١٦ م .

- ٢٠ - طبقات الشعراء - ابن المعتز - تحقيق أحمد عبد الستار فراخ - دار المعارف - ط ٣ - مصر ١٩٧٧ م .
- ٢١ - العصر الجاهلي - د . شوقي ضيف - دار المعارف - ط ٨ - مصر ١٩٧٧ م .
- ٢٢ - علم اللغة - د . عبد الواحد وافي - مط نهضة مصر - ط ٧ - القاهرة ١٩٧٧ م .
- ٢٣ - علوم الحديث ومصطلحه - د . صبحي الصالح - مط دار العلم للملايين - ط ١ - ١٩٧٩ م .
- ٢٤ - العمدة - ابن رشيقي - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد - مط دار الجليل - ط ٤ - بيروت ٩٧٢ .
- ٢٥ - فصول في فقه العربية - د . رمضان عبد التواب - مط دار الجليل - ط ٢ - مصر ١٩٨٠ م .
- ٢٦ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي - د . شوقي ضيف - دار المعارف - ط ٩ - مصر ١٩٧٤ م .
- ٢٧ - الفن ومذاهبه في النثر العربي - د . شوقي ضيف - دار المعارف - ط ٧ - مصر ١٩٧٤ م .
- ٢٨ - الفهرست - ابن النديم - تحقيق رضا تجدد - طهران ١٩٧١ م .
- ٢٩ - في الأدب الجاهلي - د . طه حسين - دار المعارف - ط ١١ - مصر ١٩٧٥ م .
- ٣٠ - في النقد الأدبي - د . شوقي ضيف - دار المعارف - ط ٣ - مصر ١٩٦٢ م .
- ٣١ - نظرية الأدب - أوستن وارين وصاحبه - ترجمة محيى الدين صبحي ومراجعة د . حسام الدين الخطيب - مط خالد الطرابيشي - ط ٣ - ١٩٧٢ م .
- ٣٢ - الوساطة - القاضي الجرجاني - تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وصاحبه - مط عيسى البابي الحلبي - مصر - بلا تاريخ .
- ٣٣ - يتيمة الدهر - الثعالبي - مط الصاوي - ط ١ - مصر ١٩٣٤ م .



قصائد متوالية

شعر: مجبل المالكي

١ - قصائد حُب

أَقْطَرُ حَبَّكَ فِي دَوْرَقِ الْقَلْبِ خَمْرًا
وَأَشْرَبُ حَتَّى الْبُكَاءِ - الشَّمَالَهُ .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

●
أَجِيئُكَ فِي لَهْفَةِ الْقَيْظِ طَيْرًا
أَحْدَقَ فِي مَوْجِ عَيْنَيْكَ
تَغْضِيْنُ خَجَلِي ،
وَأَطْرُقُ مَخْلُوقَ الْحُلْمِ وَالذَّاكِرِهِ .

●
لَوْحَدِي أَجُوبُ الدُّرُوبَ
الْأَوْزَاتُ تَبْحَرُ فِي جِبْهَتِي
تَرْتَدِيْنِي حَدَادًا ...

وتشعلُ فيَّ العطورُ الشجونَ
التي أَعْتَمْتُ ،
والفُصولَ التي أَفْقَرْتُ .
تنثريني نُوَاحاً
وتزهينَ في ثوبكِ البِرْتَقَالِ .
هو الحلمُ : « أَلْقَاكَ »
أنى أَكونُ اغتراباً
وبغدادُ تختالُ في ليلها الكرنفالُ !!

٢ - انتظار

تشيعُ السويعاتُ ،
يشتعَلُ الوجدُ في غابة الروحِ ،
تنهمرُ الأسئلةُ
يلفُ ارتجاجاتها ثوبُ نارٍ .
تفرّ العصافيرُ مِنْ دوحها ،
تنظفي شعلهً في جبينِ النهارِ
أظلّ الجريحَ الذي يستقي همسَهُ
والهوى المُستطارُ

٣ - أرق

ساعةَ تأوينَ لظلكِ عاشقَةً
ويتوجّجُ لهفتكِ الصمتُ ،

تدَيْنَ بعَيْنِكَ بعيداً . . .
يهبطُ سربُ طيوفٍ يطويك
ويرحلُ ،
يلقيكَ على يَمِ
ألفتَ رُوحَكَ نكهتهُ
وشحوبَ شواطئه . . .

تفرِّينَ بكُلِّكَ مِنْ وجعٍ
يضرِبُ كالشوكَةٍ في جنبِكَ ،
تمجِّينَ جنونَ الأسئلةِ المشدوهِةِ ،
ترمينَ على كَفْيِكَ الرأسِ
وتغفينَ بلا وسنٍّ
تأكلُكَ الحُمَى ،
ويطُنُّ بأذنيكَ ضجيجُ الكونِ .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٤ - رؤى

وجعٌ باهظٌ أم جنونٌ .
هكذا تنهمي دفقةً من رؤى
تبهرُ الروحَ ،
تغسلُها بالوهجِ .
يستفيقُ الجسدُ
ماسكاً جمرَةً في رمادِ الحنايا .
هكذا دودةٌ تستقي ضيماً أخرى
تظلُّ الرؤى عائمه .

في شطوط الحنين . .
طيرةً تقتفي أثرَ الراحلين .
ثمّ تقفلُ مشبوبةً بالعطش .

٥ - حالة

في هدأةِ أعراسِ الليلِ
ما بينَ ديبِ الفرحِ السريِّ ،
ودورةِ أفلاكِ الكأسِ .
أتوارى في هيكلي المهزولِ ،
أقلبُ أسفارِ القلبِ العاشقِ
والحبِّ المعشوقِ .
وأريقُ الأثنينِ ببودقةِ ضدينِ :
وأعانقُ هذا الطالعِ . . .
من دُوبِ النارينِ .

٦ - رحيل

للمِّ الموسمِ قمحه
وسرتُ هاجرةً في الأفقِ أطيّارُ هواكِ
وأراكِ ،
رنحَ التذكّارِ أحلامَ صباكِ ،
فخذي بي باقةً ورديةً ،
حُلماً ،

قواريرَ عطورٍ ،
كنزَ حُبِّ وصابئة .
وآذكري أن لآح طيفي الشاحبُ المحمومُ
موتاً ،
وتلفعتُ بعينيكِ سحابه .
أنّ عينيكِ ابتسأمُ ،
ومواويلِ ربابه .

٧ - ظمأ

خذي اليك
آسكبيني بريقاً بعينيكِ ،
شدّي عليّ وجعي خصلةً من ضياءٍ ورحمة .
تمنّيتُ كلّ الذي يحتوي مهجتي محتويك ،
آنطقي بالذي تضمّرين ،
انطقي ،
أنّه الحبّ يقفزُ في كلّ ايماءٍ ترشقين .
وفي كلّ ترنيمَةٍ تسكبين .
وأعرفُ أنتِ الربيع الذي يحتويني
بفيض الألق .
ويوهبُ عمري مدادَ الخلايا الجديدة .
ومازلتُ أستنطقُ الذاكره :
إذا رُحت
أو غيّتِكَ السنون .

أأشدو كما كنتُ أم أن وقع الجنون .

سيفضي بعمرى إلى عالم قاحل

دون ظل وماء ؟

ووجدى المعبأ في نهر روجي

إلى أين يمضي بأشرعتي يا ترى ؟

أفي كل يوم لنا بجمة طائره ،

وحزن يغالبه طائر

ما آرتوى من رحيق الفصول ؟

أما أن أن نسترد اخضرار الدنيا الآفلة ،

ونفتح بوابة للزمان الجميل .

تعالى . . مللنا الذي دونه المستحيل .

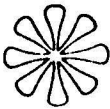
وقد إن أن نرتمي بهجة

ذوبها لهفتان .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

* * * *



الزهاوي

بين الشك واليقين .. !!

بقلم: الدكتور ابراهيم محمد صبيح

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

اختلف الأدباء والنقاد في حقيقة شاعرنا المعاصر « جميل صدقي الزهاوي » والذي عمّر ما بين عامي ١٨٦٣ - ١٩٣٦ م فمنهم من جعله فيلسوفاً شاكاً ، ومنهم من جعله مؤمناً موقناً ، وكل من الفريقين قد نظر إلى ما تردد في شعره من شك وإيمان و يقين وانحراف ، فمن جعله مؤمناً استند إلى شعره المؤمن ، ومن جعله شاكاً منحرفاً استند إلى ما جاء في شعره من تمرد وشك .

ولأهمية الموضوع أجد من الواجب تناول حقيقة الشاعر بين هذين اللونين من الشعر حيث اختلف كثير من الأدباء والنقاد في تقييم الشاعر والحكم عليه ، كذلك اختلف الباحثون في أمره . . . هل كان شاعراً أو فيلسوفاً . . ؟؟

وقد انتهيت بعد دراسة مستفيضة إلى الحقائق النقدية التالية :

● أولاً :

لقد توافرت للزهاوي عوامل كثيرة في شبابه جعلته يتردد بين الشك واليقين ،
ويترجح بين الإيمان والانحراف بسبب طبعه الحاد ومزاجه المتقلب ورغبته في الشهرة ،
وتأثره بما قرأه للفلاسفة والعلماء في الشرق والغرب ، وبما اضطرم به عصره من أحداث
وتناقضات ، وما جدَّ فيه من مذاهب وتيارات ، وما انتهى إليه من تردي الأوضاع
الاجتماعية والسياسية واضطراب النوازع النفسية .

إن القضايا التي ثار من أجلها الزهاوي لا تختلف في جوهرها عن القضايا التي
ناضل من أجلها المعري ودانتي وغيرهما وهي في مجملها تدور حول الجبر والبعث
والحساب ، ونحو ذلك من أمور العقيدة ثم الحرية والعدالة الاجتماعية ، والكرامة
الإنسانية والمساواة بين الناس .

فهل هناك أسباب خاصة أو عامة دعت الزهاوي إلى ذلك ؟

لقد كانت دراسته المستفيضة للنظريات القديمة والحديثة التي تركز كل اهتمامها
على التعريف بالعقائد المتناقضة للمبادئ السائدة المتعارف عليها في محيط الزهاوي ،
وهي النظريات التي ما انفك الزهاوي يبحث عنها ليطلعها ، حتى أصبح أخيراً أسير
هذه النظريات ، فكان شعره الفلسفي والطبيعي والعلمي .

ولقد تأثر أيضاً بالشاعر المعري لدرجة أنه يفاخر بأستاذيته له حيث يقول :

وإنَّ أكبر شيءٍ فيك يعجبني سخرية بتقاليد وعصيان
أصابني في زماني ما أصابك من حيف فما ردُّ هذا الحيف إنسان
فإن أجدت فمن جدواك جودته وإن أسأت فكم قد خاب فنان^(١)

كما أعجب الزهاوي بفلاسفة الغرب ، فانكب على دراسة (دارون)
(جوستاف لوبون) ، وتأثر بآراء (فاندريك) ، كذلك تأثر بفلاسفة الشرق وأخذ
بنظرياتهم ، فهو بالقدر الذي فتن فيه بالبوذية ، أعجب بالفيلسوف عمر الخيام
ونظريته القائمة على انتهاب اللذات ، فانعكس ذلك على شعره .

فلسفة الغرب

وما من شك أيضاً أن الفلاسفة في الغرب وبما قدموه من نظريات جديدة ، كان له الأثر الواضح في فلسفة الزهاوي يعيش في نفسه وخياله ، وتلمسه في قصائده المتفلسفة وتقرأه في ذاته المترددة .

لقد انكب الزهاوي على ترجمات علماء الغرب الفلاسفة ، يطالعها وينهل من معينها خصوصاً ترجمات (ورثبات) و (دانتي) وغيرهما والتي أورثته التردد والانحراف في شعره . وأوضح مثال على ذلك قصيدته المعروفة (الدمع ينطق) والتي تصلح لأن تكون موضع مناقشة وبحث فيما يتعلق بعقيدة الشاعر ومدى تمكن الشك من نفسه .

إنَّ المتفحص لقصائد الزهاوي الكونية - وهي كثيرة - يرى أنه يكثر من التساؤل والبحث والاستغراب ، وذلك فيما يراه من نجوم وأجرام سماوية ، طارحاً من خلال قصائده الفلسفية أسئلة في أمر حدوثها وقدمها فيقول :

تلك المجرة مثل النهر جارية فيها الكواكب والقنوان والسدم
لا يعلم الناس مهما أمعنوا نظراً هل الحدوث بها أخرى أم القدم
ولي هنالك آراء وأسئلة للناس أذكرها طوراً وأكتتم^(٢)

أما قصيدة الزهاوي (ثورة في الجحيم) أو ملحمته ، إن صَحَّ أن نسميها كذلك فهي أكبر قصائده ، وهي تصور رحلته إلى العالم الآخر على غرار ما صنع (دانتي) في الكوميديا الإلهية ، والمعري في رسالة الغفران .

هذا بعض مما أجهد فيه الزهاوي تفكيره ، وأخضع به عقله لأسئلة تدور في خاطره ، وهي في مجملها لا تخلو من وقاحة جامحة وتمرد ضال .

النشأة الدينية

● ثانياً :

دوافع الإيمان واليقين عند الزهاوي ، كان مصدرها نشأته الدينية وثقافته

الإسلامية ، ثم شيخوخته التي تاب فيها وأناب .

وكما توافرت للشاعر عوامل الشك والتمرد فقد توافرت له عوامل الإيمان واليقين ، فهو ابن مفتي بغداد الذي حرص على تعليمه - منذ حداثة - علوم الدين كي يخلفه في الإفتاء ، الأمر الذي مكن شاعرنا من الاطلاع على علوم الشريعة الإسلامية السمحاء وثقافته بثقافتها الواسعة المتينة ، فحفظ القرآن الكريم ، وألم بأحاديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - حيث وقف على أحكام الشريعة الغراء ، ونشأ في بيت مسلم يوجهه فيه أبوه وأخوه الأكبر ، فكان لذلك كله أثره المكنون في نفسه المتمردة فيها بعد ، وذلك حين يضل الطريق فلا يصل إلى ما ينشده من جواب على أسئلته الحائرة ، ومن هنا كان تذبذبه في شبابه بين الشك واليقين ، حيث تتجاذبه عوامل كل منهما ، حتى إذا ما وصل إلى مرحلة الشيخوخة غلب عليه الإيمان واليقين ، وانتهى إلى التوبة والإنابة :

يا قوم مهلاً مسلم أنا مثلكم . الله ثم الله في تكفيري
وهذه صورة جميلة لتأثره بالقرآن الكريم يقول فيها :

إنما الدين وهو أكبر هادٍ لا يراعي الألوان والأوضاعا
وكتاب الله العظيم يساوي بين من كانوا سادة ورعا(٣)

وما أكثر ما تحس في الزهاوي شعوره ببرد الإيمان ، وسكينة اليقين ، مؤمناً مستسلماً ، وقد ظل على هذا الحال إلى أن أدركته المنية معلناً التوبة والندامة :

أنا فيما أبديته من مقال مخطيء ليس لي أقل استناد
شهد الله والملائكة الأبرار أي ركبت غير السداد
إنني قد ندمت غفرانك اللهم من سوء مذهبي واعتقادي
سوف أبكي ملء الجفون على ما قلت حتى يبلّ دمعي نجادي(٤)

إنّ المدقق في شعر الزهاوي يجد أنّ شعر اليقين لم يكن سوى ومضات تبدو أحياناً

في ظلام هذا الشك ، ولكنه تذبذب على كل حال نتيجة للعوامل المختلفة التي أشرنا إليها .

الشيخوخة

لقد غلب على الشاعر شعر اليقين في مرحلة الشيخوخة ، بعد أن تاب وأناب ، وأحسَّ دنوَّ الأجل ، وإن كانت هذه الشيخوخة قد أنهكت قواه ، بحيث لم تتسع لكثير من شعر اليقين الذي يوازي شعر الشك في زمن الشباب الممتد المتسع . . . وإن دَلَّ هذا على شيءٍ فإنما يدل على أنَّ الزهاوي كان عميق الإيمان ، قوي اليقين بحيث كان ذلك الشك الذي اعتراه إنما يرجع إلى طيش الشباب وغروره ، وحب الظهور بمظهر الفلاسفة المخالفين لما هو سائد من أعراف وقيم . . .

أليس الزهاوي هو صاحب هذه الشهادة :

أنا ما كفرت كل عمري بالكتاب المنزل
أنا لم أزل أشدو بنعت للنبي المرسل

« وإنه بمثل هذا اليقين الخليق بأن يكذب كل هاتيك الشكوك التي تثيرها أوهام الجهلاء وخرافات أصحاب الخرافات المقلدين »^(٥) .

إنَّ من يقرأ الزهاوي في يقينه ، وفي مرحلة الشيخوخة على الأخص يجده قد أحسن القول في أشعار اليقين ، حيث جاءت نابعة من عاطفة صادقة ، وإيمان قوي ، وعقيدة راسخة ، وشعور فياض وعودة خالصة إلى الله سبحانه وتعالى وإليك ضراسته . . .

حنانك لا تؤاخذنا على نسياننا الأمرا
ولا تحمل علينا إن زلنا ربنا إصر^(٦)

متأثراً بقوله تعالى : ﴿ ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا ، ربنا ولا تحمل علينا إصراً كما حملته على الذين من قبلنا ﴾ سورة البقرة (آية رقم ٢٨٦) .

إنَّ خيرَ شاهدٍ على نهاية الشاعر ، هو ما أوصى به أن ينقش على قبره والذي جاء

فيه :

قرأت اسمك المحمود في الليل والضحا إذا الشمس تستخفي إذا الشمس تطلع
فحققت أن الكون بالله قائم وأيقنت أن الله للكون مبدع
وأنتك معنى والخليقة لقطة وأنتك حسن والطبيعة برقع^(٧)

وهكذا فقد اختلف النقاد في أمر الزهاوي ، فمنهم من جعله شاكاً متمرداً
ومنهم من جعله مؤمناً موقناً ، وكل من الفريقين قد نظر إلى ما تردد من شعره من شك
أو إيمان ، ويقين أو تمرد .

فمن جعله مؤمناً استند إلى شعره المؤمن ، ومن جعله شاكاً استند إلى ما جاء في
شعره من تمرد وعصيان .



الشك واليقين

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

● ثالثاً :

أخلص من الحقيقتين السابقتين إلى أن كثيراً من العوامل المختلفة قد توفرت
للزهاوي في شبابه جعلته يتردد بين الشك واليقين ، ويترجح بين الإيمان
والعصيان . . . فهو وإن غلب عليه في شبابه الشك والتمرد ، فإن ذلك مرده طبيعة
الزهاوي الحادة ، ومزاجه المتقلب ، ورغبته في الشهرة وتأثره بالفلاسفة القدامى
والمحدثين .

أما العوامل التي كانت ترده إلى الإيمان واليقين فهي كثيرة أيضاً ، كنشأته
الدينية ، وبيئته الإسلامية ، وثقافته القرآنية . . . هذه وأمثالها هي التي كانت تشد
شاعرنا بين الحين والحين إلى الإيمان في شرح الشباب إلى أن أدركته الشيخوخة ،
وأحسَّ دنوَّ الأجل ، تغلبت هذه العوامل على كل ما سواها ، فاستقر الزهاوي على
الإيمان والتوبة ، كما ظهر ذلك في شعر الشيخوخة الذي استعرضنا بعضاً منه . . .

وهكذا نستطيع أن نقرر مطمئنين أنَّ الزهاوي كان في جوهره مؤمناً ، صادق الإيمان ، وأنَّ ينبوع اليقين لم يجف أو ينضب من قلبه وعاطفته . . . فالإيمان هو أصل عقيدته ، وإنَّ غشيته سحب التمرد والشك أحياناً ، من تأثير عقله الذي فتن بالنظريات العلمية والآراء الفلسفية ، ومن نزوعه إلى الشهرة بمخالفة المألوف ، وذلك كله ينضج من شعره الذي عرضناه واعترافاته التي أشرنا إليها .

وأيضاً لم يكن الزهاوي فيلسوفاً في رأينا ، إذ إنه لم يأتِ بجديد ، وإنما كان مفكراً استهوته فلسفة الفلاسفة ، ونظريات العلماء ، وخيال الشعراء ، فأعجب بذلك كله ، وردده في شعره الكثير ؛ ظاناً أنه يصنع نظريات فلسفية جديدة لم يعرفها أحد من قبل . . .

كما أنه من الناحية العقائدية لم يأتِ بجديد أيضاً ، وإنما أدركته الحيرة التي أدركت غيره من قبله فتساءل كما كانوا يتساءلون ، وشكَّ كما كانوا يشكون ؛ ومن هنا لم ينته تفكيره وتساؤله إلى نظرية جديدة ، حتى يلحقَ بقائمة الفلاسفة أو العلماء .

هذا هو جميل صدقي الزهاوي في شكه ويقينه ، وفلسفته وتفكيره ، وتلك هي حقيقته في هذا الجانب الذي أضعه بين يدي القارئ الكريم .

مراجع البحث

- (١) الأوشال - جميل صدقي الزهاوي ، ص ٦٥ ، بغداد ١٩٣٤ م .
- (٢) ديوان الزهاوي - محمد يوسف نجم ، ج ١ ص ٣٠ - بيروت ١٩٧٢ م .
- (٣) الثمالة - جميل صدقي الزهاوي ص ٥٦ - بغداد ١٩٣٩ م .
- (٤) النزغات [مخطوطة] ص ٣٤٤ ، عني بالمخطوطة الأستاذ / هلال ناجي / وأصدرها ضمن كتابه (الزهاوي وديوانه المفقود) .
- (٥) من مقال لعباس محمود العقاد بمناسبة صدور كتاب (الزهاوي وديوانه المفقود) ، كذلك وردت في كتاب : هلال ناجي . . . أدبياً ص ٧٦ ، ٧٧ بيروت ١٩٦٥ م .
- (٦) النزغات ، ص ٣٤٢ .
- (٧) الديوان .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it>

الحصار

أحمد المصباحي

أحلم فيه بمغادرة فراشي - قברי . أتشم فيه عبير الحياة . خارج الدار بالوقوف على عتبها أتطلع الى المارة في حركتهم الشيطنة . تجعل الدم يجري دافئا في عروقي . أمي الكوة الوحيدة التي أطل

منذ زمن طويل وأنا طريح الفراش . لا أقوى على الحركة . ولولقضاء حاجاتي الضرورية . خاضع لمشيئة الطبيب . يستنزف أمني في الحياة كلما سطر وصفة جديدة وأوصى بتعليمات تستبعد يوما

منها على الدنيا . وأية كوة . أراها فقط
عند تحضير الدواء تفحمه في جسمي عبر
قنوات مختلفة مهترئة دون أن تتفوه بحرف
واحد . حجتها تنفيذ وصايا الطبيب
القاضية بعزلي عن العالم الخارجي .
رجوتها أن تجلس إليّ وتتحدث معي . وان
كان حديثا خاطفا لا يعلم به الطبيب ان
اقتضى الامر . الا ان قطيعتها هي كلمتها
الأولى والاخيرة . حتى حركة رأسها به
« لا » أو « نعم » لا تجرأ على اتيانها . كأنها
تؤدي طقسا دينيا تجاه تمثال محط لا تتوقع
منه الحركة . توسلت اليها بطرق شتى .
قلت لها : « سأفقد ملكة الكلام اذا لم

يتحدث معي أحد ، لن يستقبل جسمي
الدواء بكيفية فاعلة اذا لم أشعر أني كائن
حي بقلبي وعقلي و . . . و . . . هددتها
بالانتحار . قلت لها : « سأموت اليوم أو
غدا وستندمين لاستسلامك لتوجيهات
الطبيب . انا ابنك قبل الطبيب وبعده
« فشلت في اذابة جليد عواطفها .
واجهت صمتها بثان أشد منه . وانقلبت
عاطفة حبي لها الى حقد مكين .

أنا هو هو منذ سنوات . لو كان الطب
قادراً على فعل شيء لخلصني من الموت
البيطيء البذي يلتهم أطراف جسمي

عضوا عضوا . لم أفقد الأمل والا عجلت
بمصري المحتوم . توسلت الى الطبيب .
استعطفته باستحياء ليسمح لي بالاتصال
بالعالم الخارجي في أدنى الحدود التي
ترضيه . رفض الطلب و « أنه يجب علي
ألا ادخل فيما لا يعني . . . » داومت
على توقيف فحوصه الروتينية بعرض
مطالبتي كحالة مستعجلة ينبغي الحسم
فيها لصالحي . تمادى في استصغار
اقتراحي . انتقلت من لهجة الرجاء الى
تشديد خطابي قائلا : « دواؤك لن ينفعني
في شيء مادمت تحرمني من الشعور بكوني
مخلوقا بشريا يحظى بأبسط الشروط
الانسانية » . رد قائلا :

حالتك المرضية ذات أعراض شاذة
وخطيرة . تستدعي مراقبة صارمة تسهل
على العلم رصدها للاهتمام الى علاجها !
● نعمة قديمة مللت سماعها . لا أريد
لعلمك أن يحرز انتصارا على حساب
انسانيتي . ماذا تبقى من جسمي لهذا
المرض . اخذ منه كل شيء . وقبل أن
يحتويني القبر أريد أن أحيأ . أن أحقق
شيئا . أن أتحدث الى هؤلاء الذين يملأون
العالم من حولي .

لم يحتمل كلامي . انصرف مغضبا على

غير عادته . مخلقا وراءه صمتا متوترا
أرغمني على التفكير بهذا الشكل : « لو
أضرب عن زيارتي . هل باستطاعتي اقناع
أمي بضرورة فك الحصار المطوق به .
سأحاول الى ان أنجح . كدت أكذب
نفسي لولا شخوصه أمامي ببذله البيضاء
وسماعته متدلية على صدره . يستقرىء
أفكاري من وراء نظارتيه . تلطف معي
راجيا أن أعتبر ما حصل البارحة مجرد
انفعال عابر . ناتج عن الحالة المرضية
المزمنة التي أقع تحت تأثيرها . لكنني
خيبت ظنه . ان ما جرى ليس حالة
عصابية بل موقف برهنت عنه الآن
برفضي تناول الدواء . غير مبال بتعليماته
التي ألفت أن أقبلها منه بخنوع .
طالت القطيعة بيني وبين الطبيب وأمي
معا . يزورني ولا أحفل بوجوده .
ينصحنى بالعدول عن رأيي . فتردد
الغرفة صده . أدرك أن لا فائدة من
تعنته أمام اصراري . بادرني بصوت
مهزوم قائلا :
- طيب سأسمح لامك ان تقضي معك
بعض الوقت . ما رأيك . لن تجد خيرا
منها تحدثك بالكيفية التي تريد في جو
انساني حقيقي يغنيك عن الآخرين . هل

أنت مرتاح ؟

● نعم . نعم . فضلك علي كثير لن
أنساه .

— هيا كن رجلا . سندخل جميعا تجربة
جديدة . وسرى النتائج فيما بعد .

كدت اهتز فرحا من فراشي المقعر .
احسست أن قوة طارئة انقذت في جسمي
نفخت فيه الحياة . أهلت علي بوجه
بشوش أزاحت عنه قناع القسوة . وتحلى
بزي الأمومة الحنون . ابتسمت وشعرت
من خلال بسمتها أمأ رؤوما عثرت عليها
بعد غياب طويل . عانقتني بحرارة . ما
تكاد تبعد عني ثوان حتى ترمي علي عنقي
تكتسح رأسي ووجهي بقبلا تها التقت
دموعنا لثوان كونت لغة صامته معبرة عن
شوق الواحد منا الى الآخر . جلست الى
جانبي . سألتني عن أحوالي . ممسكة
بكفي تخاف من ضياع شيء ثمين . قلت
لها :

● وجودك بجانبني يشعري بأني ما زلت
صالحا للحياة . هاجس اسمعه يصرخ في
أذني هاتفا : « اقترب اليوم الذي
ستسترجع فيه قواك رجلا ستكون كما
كنت . . . »
- صحيح يا ولدي . لا يوجد

المستحيل . . ما زلت شابا . الطريق
أمامك في بدايته . ستشفى من مرضك .
وتعود الينا معافى سليما تقسم مع اخوتك
أعباء المنزل .

تطيل الجلوس معي ملقية وراء ظهرها
واجبات المنزل . تاركة اياها لاخواتي
اللاثي رفعن عقيرتهن احتجاجا على
الحيف المتسلط في حقهن . همها الوحيد
البقاء معي . ترعى نبتة الأمل ، زرعته
في أحشاء شجرة لم يستقم عودها . عادني
الطبيب يتلمس أثر التجربة التي فرضت
عليه . لم يفلح في إخفاء دهشته رغم
رسوخ قدميه في مهنة علمته الا ييوج
لمريضه بحقيقة مشاعره . لاحظ تحسن
حالتي الصحية . راميا بنظرة جانبية الى
رف الدواء لم أمسه منذ ان طويت صفحة
النوصفات الطبية وفتحت كتاب الحياة
اقلب صفحاته على مهل بمساعدة أمي . .
سألتي قائلا :

- كيف تحس الان ؟

● بخير .

- يبدو أن الدواء الأخير أنجع من
سابقه .

● لاشك في ذلك يا دكتور .

- اياك ان تشغلك احاديث أمك عن تناول

الدواء بانتظام

● أبدا يا دكتور .

غادر الغرفة . وانا أغالب نفسي كي لا
أنفجر ضحكا . للدور المزيف الذي مثله
بالتناوب كل من الطبيب ومريضه .
واعجباه الطبيب بصلفه صار مدعاة
للسخرية ! هيجت في رغبة قوية للضحك
افتقدتها منذ سنين . وجوده أمامي أصبح
شيئا ثقيلا على نفسي . ومع ذلك يصبر
على الحضور ولو دعا ذلك الى تشويه
شخصيته . بعد العشاء . موعدي مع
حكايات امي التاريخية تختار منها ما يحفز
رغبتى للاستماع متهربة بلباقة من الخوض
في الشؤون اليومية عملا بتوجيهات
الطبيب . أذعنت للأمر الواقع . ليس
تعباً من أوامره لكن رافة بأمي التي تعودت
الانصياع لتعليماته . يكفيها المسكينة م
توفره لي من مواد للسمر تظل طيلة اليوم
تلم شتاتها . تروقي حكاياتها اشغل
نفسي بما تنطوي عليه من أحداث أعيش
شريطها أثناء وحدتي مضيفا اليها من
خيالي ما يمكن ان يقع لهذا البطل أولئك
الجماعة من مخاطر تحقق بحياتهم
لدرجة اني أستعجل موعد السمر لأتعرف
على نهاية قصة لم تكتمل فصولها بعد

تخفف جسمي من رهق الأدوية .
لاحظت انتعاشا نسبيا في ساقى سمح لي
بالتزوح من مكاني تدريجيا . معتمدا على
الجدار . أخبرت أمي . اعتبرت الخبر
مجرد مزحة حاولت بها الترفيه عن
وضيعتي . لكنني أكدت لها جدية كلامي .
استبشرت خيرا متحمسة للاستمرار في
مسامراتها رغم ما تتحمله في سبيل ذلك
من انهاك جسمي ، يتجلى في ذبول عينيها
قلت لها مرة :

● لا تتعبى نفسك يا أمي بمراجعة كتب
التاريخ نهارا ونقلها الي ليلا قضي على أي
شيء يقع لك وللجيران وللناس . أنا في
شوق الى سماع مثل هذه الاحاديث
لأشعر بحقيقة وجودي . تلعثت في
جوابها .

لا أحد غيرها يعطي لهذه اللقاءات
اليومية أهميتها على مستوى تطور حالتي
الصحية . لكن الطبيب الساكن في
لاوعياها يحرمها من اتخاذ المبادرة . . من
حين لآخر تضطر في اقتضاب لتفريغ
شحنة غضبها أو فرحها ثم تعود الى
حكاياتها خوفا ان يضبطها الطبيب وقد
حادث عن الطريق التي رسمها لها .
- لقد أخرجه !

● من .

- ألم يصلك خبره .

● من يا ترى .

- آه . . . استعادت وعيها . . وتذكرت
أنها أمام انسان مشلول لا يقوى على
الحركة وأنى له بمجاعة تدفق نهر الحياة من
حوله . وحدودها عنده لا تتعدى أربعة
جدران ! لم تجد سبيلا للتراجع . جلست
تدبر مخرجا ما وعيناي تحاصرانها أينما
ولت . طال ترددها . وأخيرا أطلقت
لعقدة لسانها العنان قائلة : الناس
يتحدثون عن طفل شريد . اتفق أهل
الحي على الفتك به على صغر سنه . الا
انه لم يمنح لهم الفرصة . له من القدرة على
المواجهة والمراوغة ما جعلهم عاجزين
أمامه . لجأوا الى شتى الوسائل لابطاده .
هجموا عليه ليلا . دسوا له مواد غذائية
مسمومة . اعترضوا سبيله في واضحة
النهار وانقضوا عليه وكان يخرج دائما سليماً
من فخاخهم المنصوبة له أبداً .

● ماذا اقترف في حقهم .

- فقد أبويه وهو طفل . اسرع أهله
لاقتسام ثروة والديه . يسرقونها منه تحت
بصره مدعين وصايتهم عليه الى ان
يرشد . ذات مساء عاد الى منزل

أبويه . وجده موصدا دونه . احتله شخص زعم انه اشتراه من ذويه الشرعيين و « ان احدا منذ الآن لا يحق له أن يطرق منزلي » وسد الباب في وجهه بطريقة عنيفة اهتزت لها الأرض من تحت قدميه . بقي فاعرا فاه . لا يصدق ما تسمعه حواسه . تحول الى كائن غريب عن محيطه . يلقونه هائما في غدوهم ورواحهم . حين يهده التعب يرمي بجسمه اينما اتفق . تأخذهم الشفقة عليه . يتصدقون عليه بما فضل عنهم من طعام وكساء وأحيانا قليلة من مأوى محاولين تجنبه لما يحمله جلده من طبقات كثيفة من الاوساخ . من فترة لأخرى يرونه واقفا ازاء الدار . يديم النظر اليها مما يثير حنق ساكنها فيحدث شجار بين الاثنين ينتهي بتدخل الجيران . توقفت عن السرد . أطالت جلستها أكثر من اللازم . انصرفت بخطوات حثيثة واعدة اياي بتمميم القصة في موعد قريب . ودعتها وحكاية الطفل ملأت علي وجودي : هل هذا هو ما كنت أبحث عنه ؟ عزلتي التي تضايقت منها اختفت بفعل النماذج البشرية التي حشوت بها دماغي . أتعرف عليها واحدا إثر الآخر ابتداء من الطفل . تصورته

عملاقا له قوة مكنته من الانتصار على اعدائه . انزاحت هذه وخلفتها ثانية في شكل مخلوق ضعيف يتعرض لشتى الاعتداءات دون أدنى رد فعل يصدر منه . ثم تلاشت هذه كسابقتها . فتخيلته شابا حذقا يعرف كيف يعيش وسط غابة ملأى بالوحوش الضارية . قضيت ليلتي اتقلب في الفراش . أنتقل بين وجوه كثيرة لم تمثل غير شخص واحد . شوقني غربة وضعه لرؤيته ومحاوله التعرف عليه عن قرب .

خيوط الشمس تغزو فضاء غرفتي وهي خجلى . وضعت نهاية لحيرتي وأنا أترقب بقية الاحداث في سمرنا الثاني صحبة الطفل . تمسكت بالجدار أزحف شيئا فشيئا نحو باحة الدار كالصبي الذي يتعلم المشي لأول مرة : أمي أول من رأي . اطلقت في الحين زغرودة مدوية . استدعت من في الدار للالتفاف حولي لمباركة خطواتي ومشاركة أمي فرحة انتظرتها طويلا . مزيجة من طريقها سحابات اليأس وقفت بينها وبين أن ترى ابنها في هذا الوضع . أحاطوني بقبلاهم وتمنياتهم . رجوتهم أن يخلو سبيل للعودة الى السرير . فقد تسرب العياء الى ساقي

وانا واقف . رافقوني في عودتي الى أن وصلت . تمددت أخلد للراحة قليلا . اعفيت أمني الليلة من سمرها . أثرت الوحدة افكر في يوم أصبحت أتصوره قريبا . أستعيد فيه قوتي لترك الغرفة - القبر . محتضنا الحياة بحرارة التلهف . والطفل الشريد ؟ انتشلتني الكلمتان دفعة واحدة من أحلامي ورمتني في عالم الطفل هكذا بدون مقدمات ! ما مصيره الان ؟ هل ابتكروا اسلوبا آخر لمحوه من الوجود ؟ أم أنهم قد محوه فعلا ! لكن دهائه وفطنته لن تعجزاه لأفشال مؤامراتهم . دخل الطبيب . لاشك ان زيارته جاءت بايعاز من أمني هنأني . نصحني بتكرار المحاولة يوميا لأعود عضلات جسمي على الحركة رغم ما يتطلبه ذلك من صبر ومعاناة شديدين قبلتها على مضض وانصرف على عجل كأنما ليلحق بالجيران يدبر واياهم خطة القضاء على الطفل . فكرة تواطؤ الطبيب ترسخ في ذهني بحدة لا تقاوم . خاطبت أمني قائلا :

● اذا كنت فعلا تريدان لابنك الشفاء أرجوك ان تجنبيني رؤية الطبيب فحضوره هنا يزيد حالتي ترديا .

- لكنه طبيبك يا بني . لا تنس ذلك !
● ماذا فعل لي غير أنه قتل في نبض الحياة لسنين طويلة !

لم تضف كلمة اخرى . التزمت الصمت كعادتها . احتجب عن العيون . سرت بين الجيران فرحة كبرى . استراحوا منه دون أن يتحملوا خطرا ما . انصرم الأسبوع الأول من غيابه قضوه في نشوة غير معلن عنها . لكنها بدت في تصرفاتهم . بدأوا يتهامسون عن سر الاختفاء الفجائي . ماذا يخبىء من ورائه من أحداث ؟ ما هي عواقبه المهددة لوجودهم ؟ كيف ينسحب من تلقائه ويتنازل عن حق لم تستطع أية جهة انتزاعه منه ولو بالاكراه ؟ يترقبون بقلق مشوب بالخدر ما تضمه لهم الأيام من مفاجآت . ظهر على غير ما كانوا يتوقعون . ذو هدام محترم . ومعاملة اجتماعية سوية . يجلس جنبا الى جنب مع زبائن المقهى وقت فراغه . يضحك معهم يلعب واياهم الورق والدومينو و . . . و . . . يتعرض مثلهم للربح والخسارة . انتعشت أفئدتهم وهم يسرون لذواتهم « ليتة نسي ماضيه . اننا قادرون على تعويضه عنه بما يشترط من زينة الحياة الدنيا شيئا فشيئا .



بخسا بالمقارنة مع خطر الاستعانة بالطفل
الذي بدا لهم كالورم الخبيث ينمو حجمه
باطراد . ينسقون مع الجار لشن هجومات
مشتركة . كما حصل في سالف الايام .
الا ان زمام الأمر انفلت من أيديهم جميعا
وهم يتحسرون على انضمام ابنائهم تحت
لوائه . وأصبح من العسير التوجه اليه
بضرياتهم ، ماذا يفعلون ؟ ايقفون
مكتوفي الايدي ؟ لا ريب وقد جمع من
حوله خيرة ابنائنا سيدهمنا بالهجوم لا
نحن !

اعتمدت على عكازين وخرجت الى
عتبة الدار . أسرح طرفي في جميع
الاتجاهات كأني أبحث عن الطفل لأتعرف
عليه ، وأقدم اليه مساعدة حسب ما تسمح
به ظروفي الخاصة . أستقي اخباره من
مصادر عديدة ، استغنيت فيها عن أمي
التي ما عادت تفي بحاجتي الملحة لمواكبة
احواله بصدق خالص . استريح في أقرب
مقهي الى الدار . ربطت علاقات مع
مجموعة من روادها . قصة الطفل تأخذ
منا وقتا طويلا لا نشعر بمروره . كل واحد
يحتهد للوصول الى من يعيد للطفل ما
ضاع منه . مرة صرخت في وجوههم
قائلا :

وثقوا معه عرى الصداقة . يستعينون به
في حل مشاكلهم تحدث بين احدهم وبين
« الجار » يبدي تضحية جسيمة تذهب به
لحد نكران الذات . اتضحت لهم أهمية
مساعده لردع « الجار » لكن لؤثة الشك
تمكنت منهم فعاد يوسوس لهم هامسا
« ترى لفائدة من يقدم هذه التضحيات ؟
كبر الهمس واستحال سؤالا ضخما لم تقو
أجسامهم الهشة على تحمله . فارتأوا ان
التعامل مع الجار مهما جاء غاليا يبقي

● لماذا لا ننضم اليه ونحن نشاطره قضيته ؟

- هون عليك يا أخي . أتعتقد أن ذلك سهل . أنت لك الطبيب بالمرصاد ونحن عندنا من يحجزنا عن تحقيق أمنيتك التي راودتنا قبلك ...

● وسنظل على ما نحن عليه نجتر نفس الكلام ؟

- أبدا . اننا نعمل مما هو في قيد الامكان .

مثلا واخذوا يعددون علي أشكال مساعدتهم للطفل لم أطلع عليها الا في هذه الجلسة تركتني أشعر بنشوة لا أحد يستطيع قياس عمقها سوى « هل أصبحت رجلا مثلهم حتى منحوني ثقتهم ؟ يا للفرق الشاسع بين حياة الفراش - القبر والطبيب وبين هذه الحياة التي شرعت في اقتحامها لتكون في النهاية هي شفائي من مرضي الوهمي .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



العلاقة الجدلية بين المنهج والتراث

بقتلم : د. رأفت حلیم سیف

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يقول الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا في دراسته الرائدة لجمهورية أفلاطون : . . .
« أن أي تفسر علمي لكتابات المفكرين القدماء بوجه خاص ، لابد وأن يكون تفسيراً
عصرياً ، مهما كانت قوة النزعة السلفية لدى صاحب هذا التفسير ، ومهما كانت
الاعتبارات العصرية بعيدة عن ذهنه . ذلك لأن النصوص القديمة تتراكم تفسيراتها
عبر العصور ، ويتعاقب الشارحون والدارسون لها طوال قرون عديدة ، كل يحاول
إضافة شيء جديد إلى فهمه للنص ، ولا شك أن كل عصر جديد يهتدى في النص إلى
شيء لم يهتد إليه السابقون . . . لأن البحث المستمر عن اكتشاف أبعاد فكرية جديدة
يضيف ولا شك آراء لم تكن تخطر ربما للمفكر الأصلي على بال ، وبصفة خاصة حين
يكون الأمر متعلقاً بنص انقضى على عهد تأليفه أكثر من ألفي عام . فمئات الأبحاث
والمقالات والكتب والرسائل الجامعية التي يضيفها العقل البشري إلى التراث القديم في

عصرنا هذا كل عام ، إنما هي في الواقع انعكاس لأفكار ذاتية وتعبير عن درجة تعمق خاصة . وبذلك نكون قد خرجنا بالنصوص القديمة عن أصولها فيصبح تفسيرنا لها من خلال أنفسنا . . . لذا كان لابد من ظهور مدرسة منهجية علمية ليس لفهم النصوص وتفسيرها فحسب بل لفهم تاريخ البشرية كله وإعادة تفسيره»^(١) .

إن الباحث في هذا العالم محاط دائماً بالمظاهر ، ومهمته هي أن يعلو عليها وأن يكون قادراً على فهمها ، وذلك بوضع مناهج دقيقة لفصل الظواهر الفعلية من الخداع والأوهام أثناء محاولته اكتشاف طريقه خلال الخرافة والتقاليد . لذلك كان لابد من وضع حد قاطع بين الفكرين الاسطوري والتاريخي الحق . بل أكثر من هذا لابد من إدراك وجود إختلاف رئيسي بين المصادر المختلفة للمعرفة ، وأنه لا يمكن الاهتداء إلى وجهة نظر مدعمة تدعيها تاماً إلا إذا وضعنا هذا الإختلاف على الدوام نصب الأعين ولهذا نرى « نيبور Niebur » في فهمه الكبير للشعر والدين كان بمثابة نقطة انطلاق لاكتشاف صورة جديدة - وإن كانت غير متكاملة - للتفسير التاريخي . فقد آمن « نيبور » بأن أي ملحمة رومانية ظهرت في بداية عهد الرومان تفوق في روعة خيالها وعمقها أي شيء كتبه روما في عهدها المتأخر^(٢) ، كما أراد أن يوضح تاريخ الشريعة الرومانية بدلاً من الاكتفاء بذكر أحداث التاريخ الرومانية المحققة تحقيقاً جزافياً مشكوكاً فيه ، وتصور تاريخ روما مكوناً بصفة رئيسية من نضال دستوري كبير من الأشراف والعوام . ونظر أول الأمر إلى المشكلات الاجتماعية والسياسية والروابط التي تربط النظام الروماني بنظام توزيع ممتلكات الأرض . وبهذه الوسيلة ميّز المظاهر من الواقع وتحررت ماهية الأحداث التاريخية من أحجبة الرموز الغيبية والشعرية التي أحاطت بها وأخفت معالمها أثناء انتقالها عبر العصور . . . ولا يخالطنا شك في أن موضوع المعرفة عند نيبور كان مختلفاً عن موضوع المعرفة عند أفلاطون^(٣) مثلاً . ففي الوقت الذي اقتصر فيه أفلاطون على « الوجود الأبدي » كموضوع للمعرفة ، وأكد فيه أن كل معرفة لا تتجه نحو هذا « الوجود الخالص » هي معرفة خاطئة ، كان « نيبور » موقناً بأن معرفة الصورة ليست مستطاعة فحسب ، بل إنها الصورة الوحيدة للمعرفة البشرية الإنسانية التي تعتبر كافية لوجود حسنٍ متقدم^(٤) . وعلى ذلك يجب

على الإنسان أن يرمى الملكات التي تجعل واقعية هذا التقدم واضحة أمامه ، وعليه أن يكون قادراً على اكتشاف الصور المحددة . . .

ومن هنا كان لا بد من توجيه النظر إلى أن قيمة المعرفة التاريخية تتركز في أنها عمل يكتنز بالأحداث يعمل فيه العقل ، وهي بذلك تصبح مصدر إثراء لكاتب البحث ، وهي بالرغم من أنها تحمل في جوهرها الكثير من الأمور التي قد تبدو للبعض حقائق ، فإن مهمة الباحث هنا تتأكد في استخلاصه المعقولة التاريخية الكامنة في أغوار أحداثها . ولهذا لا يجب الخضوع لميتافيزيقية دينية أو فلسفية . فالتقدم التاريخي الواعي يرفض كل فلسفة للتاريخ يمكن أن تكون بمثابة ميتافيزيقا دوجماطيقية مثل فلسفة التاريخ عند هيجل . . . هذه الفلسفة التي تقوم على مفاهيم دينية مثل الخطيئة الأولى والخلاص ومدينة الله والعناية الإلهية . ولهذا ينبغي الاعتراف في التاريخ بقوى الطبيعة الإنسانية وحدها فقط ، وألا يعترف بأي نوع من الغاية غير المعروفة التي تنسب إليه زيفاً .

وهكذا فليس ثمة فكرة مطلقة ولا عقل مجرد ، وإنما هناك فحسب وعي الإنسان ، العقل الإنساني النهائي المتغير أبداً ، وهذا صحيح تماماً لأنه القوة المسيطرة في التاريخ .

إن معالجة العقل باعتباره القوة المحركة لتاريخ العالم ، وتفسير تطوره بنوع أو بآخر من الخصائص الكامنة الداخلية الخاصة ، يعني تحويله إلى شيء غير مشروط . هذه الفكرة المطلقة هي أنها تتعايش سلمياً مع الثنائية المطلقة أو أنها تفترضها مقدماً ، فلما كانت عمليات الطبيعة غير مشروطة بالعقل الإنساني النهائي المتغير أبداً فإن ثمة قوتين تظهران إلى وجود المادة - في الطبيعة ، والعقل الإنساني - في التاريخ ولكن إذا كان الرأي يحكم العالم فإن المحركين الأول للتاريخ هم أولئك الذين ينقدون الآراء القديمة ويبدعون بديلاً عنها .

وعلى هذا الأساس نجد أن الأفكار تسوء في كل فترة تتوافق فيها مع المصالح الإقتصادية الواقعية لتلك الفئة الاجتماعية التي تكون في زمن بعيد حاملة لواء التقدم

الاجتماعي . فالمفهوم الواعي الحقيقي للبحث وكفائته بصفة عامة لا يتحققان إلا بجدل الذات مع الآخر ، وبالتالي فكل حدث تاريخي يحمل في ذاته طابعه المتميز . إن مشكلة الحقيقة تتوقف على العمليات العقلية المجردة المنزهة والتي يجري بها الإجتياز والتحول من الشيء في ذاته إلى المعرفة ، ومن الحقيقة الإنسانية التي بينت تصويره في الماضي إلى التاريخ . ولهذا كان لابد للعقل من عالم مادي ينشأ من خلاله ويستقر فيه . فمن الضروري لهذا العقل أن يعمل وينشط عن طريق إدراك الحتميات التي تكمن وراء هذا العالم المادي . فبينما يعبر الجدل عن أكثر القوانين شمولاً وتجريداً لعملية التطور والتقدم ، فإنه بالإضافة يتطلب أيضاً تحليلاً مقوماً ومعيناً للحقيقة وللصور والأشكال العديدة التي تتكشف عنها الحقيقة وتبدى فيها^(٥) . فمن المؤكد أنه من المستحيل طمس معالم الصراع والتناقضات داخل الشخص ذاته أو داخل المجتمعات . هذه الصراعات هي المحرك الأول للتاريخ . لهذا كان الجدل - الذي هو أساس المادية التاريخية - نتيجة حتمية محوره الأساس التقدم والتطور الدائم من خلال صراع القوى والإتجاهات المتضادة . فليس ثمة شيء قادر على الصمود أمام الجدل غير الحركة التي لا تنقطع ، حركة الضرورة ، حركة التصاعد أبداً دون توقف من الأدنى إلى الأعلى . « فالجدل إذن هو علم القوانين العامة للحركة سواء في العالم الخارجي أم في الفكر البشري »^(٦) .

بذلك تكون المادية التاريخية قد قضت على عيين رئيسيين في النظريات السابقة . لم تكن هذه النظريات تعطي على الإطلاق اهتماماً إلا لبعض الدوافع الفكرية لنشاط الناس دون استقصاء وبحث عن مسببات هذه الدوافع ، ودون إدراك للقوانين الموضوعية التي تسيّر نظم العلاقات الاجتماعية ذلك أن التاريخ لا يجب أن يكون مثبثاً للحقائق والوقائع بقدر ما يكون منقّباً عن أسبابها . أضف إلى أن النظريات التاريخية السابقة أهملت عمل الجماهير ، هذا بينما اهتمت المادية الحديثة بدراسة الظروف الاجتماعية لحياة الجماهير ، بل وتمكنت من دراسة تغيّرات الظروف . فأصبحت تحلل الميول المتناقضة في المجتمع وتردها إلى ظروف المعيشة والإنتاج لمختلف طبقات المجتمع . فالناس هم صانعو تاريخهم وهي بذلك قد رسمت الطريق لدراسة

علمية التاريخ بوصفه حركة تطور تسير وفق قوانين معينة رغم تنوعها العجيب ورغم جميع تناقضاتها^(٧) .

وعند دراستنا للمدنية الإغريقية والرومانية على سبيل المثال نجد أنها الفترة التي تحتل نحو ألف ومائتي عام ، أي الفترة الممتدة ما بين ٧٠٠ ق . م - ٥٠٠ م . ، هذا التحديد ستفترضه فرضاً إذ أن عصر الشعر القصصي الإغريقي قد ظهر ولاشك قبل عام ٧٠٠ قبل الميلاد . كما أن الآداب الإغريقية واللاتينية لم تنقطع كلية بعد عام ٥٠٠ م . صحيح أن الثقافة المسيحية قد حلت بعد هذا التاريخ محل الثقافة الوثنية للمدنيات الكلاسيكية ، ولكن إذا اعتبرنا أن هذه الفترة تتضمن التاريخ المستمر لما يسمى بالمدنية الكلاسيكية ، فإنه يمكننا أن نسمي تلك المدنية بالمدنية الإغريقية إلى عام ٢٥٠ ق . م . ومنذ ذلك التاريخ فإن نحو سلطان روما يجعل تسمية هذه المدنية بالمدنية الإغريقية الرومانية أكثر ملاءمة^(٨) .



لقد اكتشفت الفنون والصناعات التي حولت الانسان من جامع للطعام إلى منتج له وقد كانت هذه الثورة الأساسية التي مكنت الانسان من الوصول إلى ما يسمى بالمدنية وقد حدثت هذه الثورة في مصر وفي دجلة والفرات أيضاً ، وفي غيرها من المناطق ما بين ٦٠٠٠ - ٢٠٠٠ ق . م . ولقد تميزت هذه الفترة بأنها فترة تقدم سريع للإنسانية دفعت الإنسان إلى أن يسيطر على البيئة التي كان يعيش فيها ومكنت الآلات التي اخترعت في ذلك الوقت من تجمع عدد كبير من السكان في مكان واحد ، أي عملت على ظهور المدن . ولم تهتم الإنسانية بتقدير هذه الفترة حق قدرها إلا منذ زمن قريب مما أدى إلى تعديل الصورة التي كان يتصورها الناس بخصوص المدنية الكلاسيكية . صحيح أن هذه المدنية في تلك الفترة لم تقم بأي تحسين على تلك الآلات التي ورثتها عن المدنيات السابقة ، لكنها على الأقل مكنت الإنسان من الحصول من الطبيعة على الأسس المادية الموجودة . ففي العصر القديم على سبيل المثال الذي استمر نحو ٢٥٠ ألف عام حسب تقدير بض علماء الآثار لم يكن الإنسان مجرداً من كل علم أو من كل وعي للسيطرة على الطبيعة فقد كانت لديه آلات صنعها من

الحجر ، واخترع النار ، وكان يصيد الحيوانات ويجمع الفاكهة وجذور النباتات مع كل ما يتضمنه ذلك من القدرة على تجنب المضار واختيار الصالح . أما في العصر الحجري الحديث وفي المراكز التي قامت فيها المدن نجد تقدماً فجائياً متزايداً ربما كان نتيجة لاكتشاف الزراعة مثل زراعة القمح والشعير ، حينئذ بدأ الإنسان أن يكون منتجاً للطعام بالإضافة إلى كونه جامعاً له . ولم يعد ينتظر ما كانت تعطيه إياه الطبيعة ، بل أصبح في مقدوره أن يجبرها على أن تنبت له ما يريد .

وعلى أساس هذه التحسينات الجوهرية في وسائل الإنتاج لضروريات الحياة تبع ذلك دون شك سلسلة من الاكتشافات . فبدأ الإنسان يغزل وينسج صانعاً بذلك نسيجاً من الكتان والصوف واخترع دولاب صناعة الفخار فكان يبنى ويحرق أدواته الفخارية ، كما صنع الطوب وبدأ يعرف فن البناء ، ومارس الري الصناعي عن طريق حفر القنوات ، وأضاف إلى زراعة الحبوب زراعة الفاكهة فعرف التخمر واستخرج الخمور ، وزادت معرفته بالمعادن فصهر النحاس والقصدير فصنع سبائك البرونز ، ومنها الآلات والأسلحة وبذلك أصبح كل اكتشاف يقود إلى التقدم ، وكل تقدم يؤدي إلى تقدم آخر . ولعل القليل من الخيال والتصور يوضح تلك الثورة الداخلية التي أحدثتها هذه الاكتشافات في حياة الإنسان . فقد تحول هذا الإنسان البدائي الصياد وجامع الطعام إلى مزارع ومربي للماشية ونجار وصانع فخار ونساج وغزال ومستحضر خمور وبناء وحداد وهكذا . . . هذا التقدم الآلي المدهش عمل على تقدم الحياة في المدن فأصبح الإنسان مسيطراً على موارده الغذائية فانتشرت المباني والتمثيل الفنية كذلك فنون الكتابة ومبادئ علم الحساب والهندسة والفلك . ونحب أن نوجه النظر إلى أن الكتابة لم تخترع للعمل على استمرار التغلب على الطبيعة ذلك التغلب الذي أوجد تلك الصناعات التي أحدثت تلك الثورة في المجتمع الإنساني ، إذ كانت معرفة هذه الصناعات تنتقل شفويًا من جيل إلى جيل عن طريق تلمذة الصغار من الصناع على معلمهم ، بل دعت إليه ضرورات أخرى وهي الحاجة إلى إدارة الحكومات المختلفة . فعند ظهور المدن ظهر بوضوح انقسام المجتمع الإنساني إلى طبقات ، طبقة من العمال سواء كانوا عبيداً أو أحراراً مأجورين ، وطبقة من الحكام

والسادة^(٩) . ولقد كانت الكتابة هي أداة الإدارة والحكم وكان الكتبة خداماً للحكومة ولذا كان طبيعياً أن لا تكون الكتابات الأولى رسالات في الزراعة أو التعدين بل كتابات تهتم بحسابات الدولة من تعداد للغنائم الحربية والفنون التي كان يهتم بها الملوك . وطبعاً يدخل الدين ضمن الوسائل التي كانت تستخدم كأداة للحكم . ورغم أن الدين كان يبحث في دائرة لا يمكن الوصول فيها إلى معارف إيجابية يمكن تحقيقها إلا أن هذه الدائرة هي التي كان المجتمع يستمد منها شرعية مؤسساته وقانونية أعماله ، ولذلك كان الدين بشكله هذا مما يستدعي تدخل السلطات فيه وإن تضمن هذه السلطات سيطرتها عليه .

وفي تلك الأحوال والظروف بدأت تسير الأمور بالنسبة للعمال من سيء إلى أسوأ ، وكما أوضح سنيكا Senea فإن هؤلاء العمال الذين كانوا يقومون بالحرف العملية هم الذين اخترعوا وحسنوا تلك الحرف ، وكما أوضح سنيكا أيضاً أنه قبل تقسيم المجتمع إلى طبقات كان الإنسان يُسر عند إشراكه الآخرين فيما يكتشف أو يخترع . ولكن التقدم الآلي أحدث ثورة في المجتمع الإنساني وجد بعدها الصانع نفسه عبداً للسادة من الطبقات الحاكمة ، وبذلك يكون العنصر البائس في المجتمع ، وما كان ينتجه العامل لم يكن ملكاً له بل كان يؤخذ منه على شكل ضرائب ولا يترك له إلا ما كان ضرورياً لحفظ حياته ولا استمراره في طبقته . ولهذا اختفت الدوافع وقضى تقريباً على كل الإمكانيات لإحداث أي تقدم آخر في الآلات المستخدمة^(١٠) .

لقد ركزت المجتمعات عندما وصلت إلى هذا الحد في مصر وبين النهرين واستمرت في هذا الركود نحو ألفين عام قبل أن تظهر المدنية الإغريقية . فلقد أحدث الإغريق تحسناً هائلاً في حياة الطبقات الحاكمة التي تركزت فيها المدنية الإغريقية والرومانية . ولقد كان أرسطو موافقاً على هذا التقسيم الطبقي الرهيب إذ ذكر يقول أنه ليس من المستكشفات الحديثة للفلاسفة من الساسة أن تقسم الدولة إلى طبقات وأن يفصل المحاربون عن الفلاحين فإن هذا النظام لا يزال قائماً في مصر وكريت حتى وقتنا هذا . إن الأرض يجب أن يملكها رجال حرب وأن يكون لهم نصيب في إدارة

الحكم ويجب أن يكون الفلاحون طبقة منفصلة عنهم ، بل وأحسن وسيلة أن يكون الفلاحون من العبيد الذين لا حمية لهم إذ أن تجردهم من هذه الحمية يجعلهم أكثر ملاءمة لهذا العمل ويبعد خطر قيامهم بالثورة^(١١) .

صحيح أن تاريخ ائينة السياسي اللاحق حتى صولون ليس معروفاً بصورة كافية فوظيفة الباسيليوس Basslios فقدت شأنها ، وأخذ يرأس الدول أرخونت Archontes منتخبون من عداد النبلاء وتعاضمت سيادة النبلاء أكثر فأكثر إلى أن أمست عبثاً لا يطاق في عام ٦٠٠ قبل الميلاد : كان المال والربا الوسيلة الأساسية لأجل قمع حرية الشعب ، ولما كانت أئينه محل إقامة النبلاء الرئيسي هي وضواحيها ، حيث كانت التجارة البحرية ، ومعها القرصنة البحرية التي كانت تُمارس كلما سنحت الفرصة ، تغنيان هؤلاء النبلاء وتركزان في أيديهم الثروات النقدية . من هنا تغلغل الاقتصاد النقدي ، خلال تطوره ، في المشاعات الريفية مؤثراً تأثيراً رهيباً . فالتنظيم العشائري لا يتوافق إطلاقاً مع الاقتصاد النقدي . وقد صادف خراب الفلاحين الصغار في أنتكا اشتداد ضعف روابطهم البشرية القديمة التي كانت تحميهم : وكان سند الدين والرهن العقاري^(١٢) لا يخدم العشيرة ولا الفراترية Phratiria . كذا النظام العشائري القديم كان لا يعرف النقود ولا القروض ولا الديون النقدية^(١٣) ولهذا أدت سيطرة النبلاء النقدية المنتشرة أوسع فأوسع إلى إقرار حق جديد يركز على الصرف والمادة من أجل حماية الدائن من المدين ، لأجل تكريس استثمار الفلاحين الصغار من جانب مالكي النقود . « فحيث تكون دولة مسيطرة كل السيطرة على كل من يستعمل نقدها يمكنها بسهولة أن تستعمل نفوذها لكي تستفيد من معاملتها معهم . أو بعبارة أخرى ليس هناك ما يمنع الدولة من سرقة نقود مواطنيها ، كما أن شيئاً لا يمكنها من سلب حياتهم في حرب غير عادلة »^(١٤) .

يقول أرسطو ، أن المهمة الأولى للنقد كانت ببساطة تسهيل عملية التبادل ، أي البيع من أجل الشراء . . . وقد بقي العالم مدة طويلة ضمن هذه الحدود . لم يكن تداول العملة سوى وسيلة بسيطة غايتها تلبية الحاجات الضرورية . ولكن مع

الزمن ، عمد إلى استخدام هذه العملة لغاية جديدة ، ألا وهي البيع بثمان مرتفع .
 التاجر يشتري بعض البضائع ، ويدفع ثمنها ، ثم يبيعها محققاً ربحاً ما . وقد أصبح
 كسب العملة الآن غاية في ذاتها . وبعدها قام بها الشاري مرة واحدة ، صار يكررها
 بدوره . فليس للثروات حدود . وهكذا يستثمر التاجر في توظيف رأسماله إلى أن
 يؤدي به الأمر إلى التماذي في عمله خارج نطاق إمكانياته فيقع في الإفلاس . . . هذا
 المصير ، حسب رأي أرسطو ، مرتبط بالاقتصاد النقدي . . . « الشراء من أجل
 البيع ، فالتاجر يشتري بثمان رخيص لبيع بثمان غال . وأصبح الحصول على النقود
 غاية بذاتها ، وبهذا الشكل فهو لا حد له » . وقد صاغ كارل ماركس هذه الحقيقة
 بقوله : « إن تبادل السلع البسيط (البيع من أجل الشراء) هو وسيلة لتنفيذ عملية
 تقع خارج مجال التبادل ، وسيلة لتحديد القيم المستخدمة لغرض إشباع الحاجات .
 ومن جهة أخرى ، فإن تبادل النقود كرأس مال هو غاية بحد ذاتها ، لأن توسع القيمة
 لا يمكن أن يحدث إلا داخل هذه الحركة المجددة باستمرار . وبالتالي ، فليس لتداول
 رأس المال أية حدود » (١٥) .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

كتب سوفوكلس يقول :

المال يكسب الصداقة والمجد والقوة

ويقرب الإنسان من عرش الطاغية التجبر

الثروة تسلك كل السبل المطروقة وغير المطروقة . . .

إن المال يمنح السعادة والصحة للرجال . . .

وهو أيضا يطرد الناس من بيوتهم . . .

ويفسد النفوس الطاهرة . . .

ويدفعها إلى الكفر والجريمة . . . (١٦) .

في جميع حقول اتيكاً (١٧) كانت تنتصب مسلات حجرية رهنية مسجل عليها أن
 القطعة المعدنية مرهونة لفلان لقاء مبلغ كذا من النقود . أما الحقول التي لم تكن معلمه
 بهذه العلامات ، فكانت قد بيعت معظمها بسبب العجز عن تسديد قيمة الرهن

العقاري أو عن دفع الفوائد المثوية في الموعد المحدد ، وانتقلت بذلك إلى ملكية الإرسطراطي المرابي . وكان الفلاح يسعد إذا ما سمحوا له بالبقاء في قطعة الأرض بصفة المستأجر وبالعيش من سدس منتج كدحه ، إذ يتعين عليه أن يقدم الخمسة أسداد الباقية إلى المالك الجديد كبذل إيجار . فضلاً عن ذلك إذا كان المبلغ الذي تباع به قطعة الأرض المرهونة لا يغطي الدين ، أو إذا كان الدين لم يؤمن برهن ، كان يتعين على المدين أن يبيع أولاده عبيدا كي يسدد للدائن دينه . يبيع الوالد أبنائه . . . تلك كانت الثمرة الأولى للحق الأبوي وأحادية الزواج . ولقد دخل هنا عنصر جديد في نظام الحكم هو الملكية الخاصة فحقوق مواطي الدولة وواجباتهم أخذت تقاس حسب كبر ملكيتهم العقارية وبالتالي أخذ يتعاضم نفوذ الطبقات المالكة لدرجة أنه أصبح من المعالم الجوهرية للدولة هو وجود سلطة عامة منفصلة عن سواد الشعب . لم يكن لدى أثينة في ذلك الحين غير الجيش الشعبي والأسطول . . . كان الجيش والأسطول يحميانها من الأعداء الخارجيين ويفرضان الطاعة على العبيد الذين كانوا يشكلون في ذلك الوقت أغلبية السكان . ومن هنا فإن التناحر الطبقي الذي ارتكزت عليه المؤسسات الاجتماعية والسياسية لم يكن تناحراً بين الأرستقراطية والشعب بل تناحراً بين العبيد والأحرار ، بين الموالين والمواطنين الكاملين الحقوق .

لقد أدى تطور التجارة والصناعة إلى تركيز الثروة في قلة من الأيدي ، وإلى زيادة فقر السواد الأعظم من المواطنين ، ولم يبق لهم إلا أن يختاروا بين سبيلين : إما أن ينافسوا عمل العبيد بانصرافهم هم أنفسهم إلى ممارسة الحرف ، الأمر الذي كان موضع احتقار وإما أن يتحولوا إلى فقراء ، وقد اختاروا هذا الطريق الأخير بحكم الضرورة^(١٨) . وحيث أنهم كانوا يكونون السواد الأعظم من السكان فقد أدى ذلك إلى هلاك الدولة الأثينية كلها . . . إذن لم تكن الديمقراطية هي التي أهلكت أثينة بل العبودية التي جعلت من عمل المواطن الحر موضع احتقار . لقد تحولت الديمقراطية إلى نقیض الديمقراطية^(١٩) . . . وهكذا ولدت الدولة الأثينية التي تعتبر مثالا نموذجيا على تكون الدولة بوجه عام ، وذلك لأنها تجري بشكل نقي ، دون أي تدخل عنيف من الداخل أو من الخارج . حتى أن اغتصاب بيزيستراتوس^(٢٠) للسلطة خلال فترة وجيزة

لم يترك أي أثر وأن هناك شكلاً متطوراً من أشكال الدولة قد انبثق مباشرة من المجتمع ذاته .

من هذا المنطلق يرى « أنجلز » أن الدولة قامت على أساس انهيار النظام العشائري . هذا النظام الذي لم يعرف العبودية ، لأنه لم يعرف النقد أو الديون والفوائد ، ويستنتج أن في تغلغل الاقتصاد النقدي تبدأ عملية انهيار النظام العشائري الذي لا يتوافق غمطه مع نظام النقد والتبادل . ويرى أيضاً تنظيم القبائل وفق « النموذج الاثيني » أن العشيرة هي أصغر وحدة اقتصادية في ذلك المجتمع . ومن نظام العشيرة تنشأ « الفراتيه » التي هي عبارة عن تكتل عشائري . ومن هذا التكتل تقوم القبيلة ، حيث تشكل مجموعة القبائل دورها اتحاداً خاصاً بها . . . هذا الاتحاد يتألف من مجلس عام يضم كل القبائل التي يتكون منها وتتم إدارته من هذا المجلس الذي يعتبر كهيئة دائمة للسلطة . وهناك أيضاً الجمعية الشعبية ممثلة اتحاد القبائل والعشائر التي تؤلف كل مجموعة منها قبيلة مستقلة عن الأخرى . ويقف على رأس هذه الجمعية الشعبية وهيئة المجلس رئيساً عسكرياً يملك صلاحيات مطلقة يطلق عليه في أثينة اسم باسيلوس (انظر ما تقدم) .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وعلى ضوء هذا التنظيم العشائري القبلي - تقوم الدولة حيث تمر بمراحل تاريخية متعددة تبدأ من تأسيس ادارة مركزية تكون بمثابة التعبير عن « تجميع » القبائل الذي يتم من خلاله توحيد هذه القبائل في شعب واحد . وعلى ضوء هذا التجمع الشعبي تتم عملية فرز جديدة على أساس طبقي اجتماعي وليس على أساس الانتماء العشائري والقبلي . وخلال ذلك يتم تصنيف الشعب إلى طبقات ثلاث وتحتصر الوظائف بالنبلاء وفق تمثيل نسبي لكل العشائر ، لتنمو بعدها فئة سياسية مميزة نتيجة تحول النبلاء إلى طبقة ذات امتيازات خاصة ، ويشكل هذا التمييز بداية لحلول التصنيف الطبقي محل التقسيم القبلي والعشائري السابق . . . ويرى أنجلز أن عهد العشائر لم يندثر فجأة أو بسرعة ، في لحظة قيام الدولة في أثينة ، لكنه استمر فترة طويلة ثم أخذ في الزوال تدريجياً .

ولكي تكتمل مرحلة الإندثار لعهد العشائر كان لابد من قيام عدة ثورات سياسية كي تدخل بعض التعديلات على نظم الهيئات الاتحادية القبلية العشائرية مثل تلك الثورة التي قام بها صولون^(٢١) حيث جمعت بين التنظيم العشائري القديم والتنظيم الطبقي الحديث ، أي تمثيل حسب الملكيات العقارية . ثم ثورة كليستينس التي جمعت بين التقسيم الحديث والتوزيع الجغرافي للقبائل والقوى الاجتماعية .

إن سبب كل هذه التحولات الداخلية والثورات السياسية - في رأي انجلز - هو دخول أو ظهور الملكية الخاصة كعنصر هام في نظام الحكم القبلي - العشائري^(٢٢) . هذه الملكية الخاصة هي مفتاح لتفسير التحولات السياسية على أساس اقتصادي . فالملكية ولدت الحاجة إلى النقد ، والنقد ولد الحاجة للديون ، والديون أدت إلى الفوائد . . . هذه الفوائد كانت السبب في انهيار صغار الفلاحين من جهة ، وفي تحول طبقة نبلاء النقد إلى طبقة نبلاء الأرض من جهة أخرى .

لقد عرف التاريخ ثلاثة أشكال أساسية للملكية الخاصة : الشكل العبودي ، والإقطاعي ، والرأسمالي . ويميز الأشكال الثلاثة جميعها استغلال الإنسان للإنسان . وبالإضافة إلى ذلك فثمة ملكية خاصة للمنتجين تقوم على العمل الخاص ، ولكن هذا الشكل يخضع دائما لعلاقات الإنتاج السائدة في هذا المجتمع أو ذاك . ففي الظروف الرأسمالية مثلا نجد أن الملكية الصغيرة للفلاحين والحرفيين والتجار الصغار الذين ينتمون إلى هذا الشكل الأخير من الملكية ، هي قطاع اقتصادي معين واقع دائما تحت وطأة العلاقات السائدة . وبقدر ما تختلف علاقات الناس بوسائل الإنتاج ينقسم المجتمع إلى طبقات مختلفة يكون في مقدور إحداها جني ثمار عمل الطبقة الأخرى وذلك لاختلاف المكان الذي تحتله كل منها في ذلك الوضع المعين في الاقتصاد الاجتماعي . أن الإنقسام الطبقي للمجتمع ، والنظام الطبقي الذي يولده الاستغلال يؤلفان الطابع المميز للأشكال الاجتماعية .

وهكذا فإن الشكليات الأساسية للملكية - الاجتماعية والخاصة - يبرزان في التاريخ كشكليات أساسيتين للعلاقات الاقتصادية القائمة بين الناس : العمل المشترك

والتعاون المتبادل ، أو السيادة والخضوع .

من هذا المفهوم الواعي لحركة التاريخ نجد أنه لابد من عدم إنكار دور الأنظمة السياسية والاجتماعية ، بل التأكيد عليها كعوامل هامة في حياة المجتمعات وتاريخها . . . الإنسان يوجد دائما في علاقات اجتماعية وهو يتغير بتغير المجتمع ، والمجتمع بالتالي يتغير بإعادة تنظيم العلاقات الاجتماعية بشكل مستمر لجعلها تتفق وطرق الإنتاج المتغير^(٢٣) . إن طرق إنتاج حاجات الحياة المادية تكيف دون شك المجرى الاجتماعي والسياسي والروحي والفكري بصفة عامة . ومن خلال علاقات الناس الاجتماعية يؤثرون في الطبيعة ويتم الإنتاج^(٢٤) . . . إذن فالإنسان وحدة لا تتجزأ عن المجتمع ، لا يعيش بعيدا عنه لأنه يعيش على أساس علاقات التضامن المتبادلة بينه وبين سائر أفراد هذا المجتمع ، يشارك بكل قواه في نظامه ، بل ويساهم في صنع تاريخه ، هذا التاريخ هو حركة الحياة في المجتمع^(٢٥) .

إن الاهتمام بالبنية الاقتصادية جاء نتيجة دراسات انبعثت من نظم خاصة بالعلاقات بين الظواهر الاقتصادية والظواهر الاجتماعية ، ومن هنا أيضا بدأ التحليل والتفسير للقوى التي تعمل على تطور المجتمع لأن الفرد هو الكيان الاجتماعي وبالتالي فالتعبير عن حياته هو تعبير عن حياة المجتمع^(٢٦) . . . وإذا كان المنهج المادي الجدلي يفسر الوعي بالكائن ، وليس العكس ، فهو يتطلب عند تطبيقه على الحياة الاجتماعية للإنسانية تفسير الوعي الاجتماعي بالكائن الاجتماعي . فالناس أثناء نشاطهم يقيمون فيما بينهم علاقات معينة وضرورية ، مستقلة عن إرادتهم . . . هذه العلاقات تطابق درجة معينة من تطور قواهم المادية . ومن مجموع هذه العلاقات يتألف البناء الاقتصادي للمجتمع أي الأساس الواقعي الذي يقوم عليه بناء فوقي^(٢٧) وسياسي وتطابقه أشكال معينة من الوعي الاجتماعي ذلك أن أسلوب الحياة المادي يشترط تفاعل الحياة الاجتماعي والسياسي والفكري

سبق أن ذكرنا أن الديمقراطية الأثينية قد تحولت إلى نقيض الديمقراطية . على أن هذه النقيض ليس بالعامل المدمر للحقيقة الموضوعية ، بل على العكس هو الذي يقودنا

إليها . إن مبدأ الصراع الطبقي الذي يكمن خلف تاريخ الإغريق والرومان قد أدركه كتاب الإغريق والرومان أيضاً إلى حد ما . نقرأ ثوكوديديس وكسينوفون وأرسطو . . . نقرأ المؤرخين الرومان حتى ولو كان ليفيدس اندرونيكوس - الذي كثيراً ما استخدم في وصفه للأحداث وجهة نظر « ذاتية » أيضاً - سنجد لدى كل منهم اعتقاداً راسخاً بأن العلاقات الاقتصادية وصراع الطبقات الذي كانت تشهده كانت أساس التاريخ الداخلي لمجتمعات ذلك العصر ويتخذ هذا الإيمان لديهم شكلاً مباشراً . . . هو مجرد التسجيل البسيط لحقيقة يومية بسيطة معروفة جيداً ، بالرغم من أنه يوجد لدى يوليبيوس مثلاً شيئاً يشبه فلسفة التاريخ مبنية على أساس الاعتراف بهذه الحقيقة .

صحيح أن ثوكوديديس قد أظهر في كتابه عدم احترام أو تقدير لتلك الفنون التي تتفق وميول الجماهير وتعال إعجابهم إلا أنه أحب المدنية التي أخذت تتداعى في الحرب بين أثينة واسبرطة . . . لم يحاول أن يعرف ما لم يكن من الممكن تعريفه ، أي تعريف القيم المطلقة منفصلة عن كل علاقة بالزمان والمكان^(٢٨) ، بل حاول أن يفهم سر تطور الأحداث التاريخية في بلاد الإغريق حيث وصلت إلى مستوى رفيع من المدنية ثم بدأت بعد ذلك تعمل على هدم هذه المدنية . إن البحث عن الأمور المطلقة عبث فهي اصطلاحات تكون خصائص للأشياء ، وهي أيضاً أمور نسبية بالنسبة إلى أولئك الذين يتأملونها^(٢٩) . ولذلك جاءت نظرتهم نظرة عالم يحاول الكشف عن الحقيقة التي تتملكه الرغبة العارمة في معرفتها ، وبذل أقصى جهد له للعثور عليها مدركاً أن شهود العيان يناقضون بعضهم البعض ولذلك فقد التزم الدقة إلى حد كبير في استبعاد العنصر الأسطوري وإن كلفه ذلك أن يصبح تاريخه أقل إثارة وجاذبية في نظر البعض^(٣٠) .

ولا شك أن تأثير ثوكوديديس كان أقل من تأثير هيرودوت ، ومرد هذا أنه أظهر في موقفه فروقاً تجاه التاريخ ، بل وتجاه الأفكار المتعلقة بما يستقر تحتها من قوى . وتأكيذاً لهذا نورد فقرات من الرسالة الثانية - وهي ضمن مجموعة الرسائل الأدبية الثلاث الموجهة من ديونيسيوس الهاليكارناسي إلى بومبيوس ، كمبردج عام ١٩٠١ ، مطبوعات الجامعة :

« وهناك أفكار في فيما يتعلق هيرودوت و ثوكوديديس ، إذ ما كان يتعين علي أن أضممهم في عرضي للموضوع . إن الواجب الأول والضروري للمؤرخ حقيقة ، بغض النظر عما يكون عليه أصله ، هو أن يختار موضوعاً جيداً يجلب المتعة لقرائه . وعندني أن هيرودوت كان أكثر توفيقاً في هذا المجال من ثوكوديديس »

« والواجب الثاني للمؤرخ هو أن يرسي البداية والنهاية . ومن الواضح أيضاً ، أن تقدير هيرودوت أفضل من ثوكوديديس ، إذ أن هيرودوت قد بدأ بسبب أول اعتداء من جانب الشرقيين على الهلنيين ، وتوقف عندما وصل بروايته عند العقاب الذي وقع على الشرقيين جزاء لهم . أما ثوكوديديس فقد بدأ بالنقطة التي أخذ عندها العالم الهليني ينهار . . . »

« أما واجب المؤرخ الثالث فهو أن يضع في اعتباره ما ينبغي أن يشتمل عليه بحثه وما ينبغي أن يتغاضى عنه . . . وفي هذا الصدد أشعر مرة أخرى بأن ثوكوديريس أقل شأناً من هيرودوت . أدرك أن الرواية ذات طول لا بأس به ويجب أن تتنوع بالوقفات إذا كان له أن يحرز تأثيراً مقبولاً على عقل القارئ . . . أما ثوكوديديس فقد تناول حرباً واحدة بذاتها . . . »

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

« ثوكوديديس يلتزم بالترتيب الزمني ، بينما يتبع هيرودوت التقسيمات الكبيرة لموضوعه . وهذا يجعل ثوكوديديس غامضاً ومن الصعب متابعته . . . (٣١) » .

لم يستبعد ثوكوديديس علانية كل ما يُنسب إلى الآلهة من تأثيرات ، لكنه لم ينشغل بها وقال أن البعض عندما تتخلى عنهم البواعث المرئية للثقة ، يلجأون إلى النواحي غير المرئية ، أي إلى النبوءات والوحي وما إلى ذلك . في رأيه أن العديد من الأسباب يتعلق بشدة بمشكلات الحاجة الاقتصادية والسياسية . . . صحيح أن في المجتمع الإغريقي كانت ثمة نظرات أخرى تتعارض مع النظرات المثالية للمؤرخ هيرودوت ولفلاسفة المدرسة الفيثاغورية الذين كانوا يؤكدون أن التاريخ ، وبالتالي مصائر الناس تتحدد مباشرة من الآلهة . . . إنها آراء ديمقريطس وأبيقور وغيرهما الذين نفوا تدخل الآلهة في شئون الناس (٣٢) . فالناس هم صانعوا التاريخ يوجههم في ذلك

ويعيهم الخاص . وقد تطورت الثقافة بعامة تحت تأثيرات الحاجة . ولقد أفادت مثل هذه الآراء والنزعات الفكرية المتحررة^(٣٣) في تجميع عناصر المعرفة التاريخية . ففي هذا المجتمع القديم ، وضمن إطار الفهم المثالي للتاريخ واحداً بصفة عامة ، كانت ثمة اتجاهات متباينة تعكس الصراع الذي كان قائماً بين الديمقراطية والأرستقراطية العبوديتين .

هوامش ومراجع

- (١) فؤاد زكريا ، جمهورية أفلاطون ، دراسة وترجمة ، القاهرة ١٩٧٤ ، المقدمة .
- (٢) هـ . مارو ، من المعرفة التاريخية ،
- (٣) وضع أفلاطون لكل موجود في العالم الحسي "مثلاً غير مادي في عالم خارج عالم الحس المادي . وهذه المثل هي الوجود الحقيقي عنده وليس الأشياء المادية الحسية سوى موجودات ثانوية ومحاكاة لذلك العالم المثالي حيث يحتوي على نموذج لكل موجود حي . . . وقد وجه أرسطو النقد لأفلاطون بهذا الخصوص . أنظر : Arist, Met. 1990b, VII, 13, 1039 a, كذلك انظر : فتحي التريكي ، افلاطون والديالكتيكية ، تونس ١٩٧٨ ، ص ٥٩ ، ٦٨ . حسام الألوسي ، بواكير الفلسفة حاشية ١ ، ص ٨٢ - ٨٣ .
- (٤) فالتاريخ العلمي ليس نوعاً من التنجيم ، بحيث ينسب بما سيحققه جنس معين أو معركة معينة . إن لدراسة التاريخ العلمي وظيفة أخرى . . . إنها تساعد على تبيان النسج الذي نسجه العملية التاريخية في الماضي بحيث يستطيع أن يتبين طريق امتدادها في المستقبل القريب ذلك أن هذه النظرة الجديدة تتحدد بتحدد الأفكار كما أنها تفتح الطريق أمام احتمالات المستقبل ، وبالتالي يتسع المجال أمام حرية الإرادة البشرية ، ويظل الفكر متفتحاً مهيناً لتقبل أفكار جديدة تتعارض بل وربما تحضض الأفكار القديمة التي نعرفها . أنظر جوردون شايلد ، التاريخ ، ترجمة عدلي برسوم ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ١٥١ .
- (٥) أدب ديمتري ، قراءة لينين لهيجل ، مجلة الفكر المعاصر ، العدد ٦٧ سبتمبر ١٩٧٠ ، ص ١٢٦ .
- (٦) ف . أنجلز ، لودفيغ فوريباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية ، الطبعة العربية موسكو (بدون تاريخ) ص ١٧ . لاحظ أن الفيلسوف الإغريقي هيرقليطس « قد حقق أعمق تعبير عن الفرضية اليونانية والتي تقول بأن الكون كله قابل للفهم والإدراك . ذلك أن الفكر هو الذي

يسير كل الأشياء . وهو كل لأنه حركة لا تنقطع من التحول والتغير . إلا أن التغير والحركة الدائمة لا يمكن أن تفهم لأنها تنتهي إلى الفوضى . وقد حل هيرقليطس هذه المشكلة بأن قال إن في حركة التغير مقياساً ضمناً مسيطراً ، فهو يصف العالم بأنه نار حية لا تموت بها كم يشتعل وكم ينطفئ Burnet, Easy Greek Philosogshy, London, 1930, fr. 25 ، فتحول كل شيء إلى نقيضه ينظمه هذا المقياس ، وهو « توافق التوتراث المتضادة » ، مثل هارمونيا القوس والقيثارة (المرجع السابق نذره ١٣) . ولهذا السبب رفض هيرقليطس مذهب انكسيمندر الذي يقول بأن على الأضواء أن يعوض بعضها البعض عن ظلمة بموجب ترتيب الزمن . ففي الشتاء يظلم البرد الحرارة . . . الخ . « الحرب أب الأشياء وسيد الكل . . . الصراع هو العدالة . . . الأشياء جميعها تكون ثم تتلاشى بواسطة الصراع . (المرجع السابق نذره ٦٢) . قارن مسرحية السحب للكاتب أريستافانس حيث يكتف هجوته على آراء الفلاسفة الطبيعيين فرانكفورت ، انعتاق الفكر من الأسطورة ترجمة جبرا إبراهيم ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٢٢٥ .
Spirkin and Other, The basic Principle of dialectical and historical mateyialism, Moscow (V) 1971, PP.99-100

(٨) بنيامين فارنجنون ، مدنية الإغريق والرومان ، ترجمة أمين تكللا ، القاهرة ، ١٩٤٨ ص ١٢ - ١٣ .

(٩) كيروف وآخر ، موجز تاريخ مجتمعات ما قبل الرأسمالية (بدون اسم مترجم) ، القاهرة (بدون تاريخ) ص ٦٤ ؛ هاليداي ، دول المدن الإغريقية خلال الحرب الفارسية ، مجلة تاريخ العالم ، العدد ١٩ ص ٤١٨ ضبع .

(١٠) فارنجنون ، سبق ذكره ، ص ٢١ <http://Archivebeta.Sa>

(١١) نفسه ، ص ٢٢ .

(١٢) فلاثينيون كانوا قد اخترعوا الرهن العقاري أيضاً .

(١٣) استعمل هيرودوت في ذكره أول ظهور للنقد الحكومي حينما ذكر أن الليبيين أول من عرفنا عنهم أنهم سَكُوا واستعملوا عملة من الذهب . قارن : HDT. I, 50, 94, SOPH. Ant. 1038 . وبعد ذلك بسنين قليلة كانت ايجينا أول دولة يونانية تستعملها ، بعد أن مهدت جارتها أروجس الطريق قبل ذلك بجيلين ، بإنشائها مقياساً للأوزان والمكاييل . وقد أصبح الإيجينيون بعد ذلك الوكلاء الموزعين بالنسبة للعالم الذي يحوطهم ، وباشتغالهم كناقلين في البحر ، وكبائعين متجولين في البر اعتبروا منذ زمن كمستعملين للنقد ، وتجار تجزئة دون منازع ، وقد ظلت وحدة النقود الخاصة التي اتخذوها المعيار السائد في العالم اليوناني أجيالاً طويلة .

(١٤) الفرد زمرن ، الحياة العامة اليونانية ، ترجمة عبد المحسن الخشاب ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٣٦٨ .

(١٥) ماركس ، رأس المال ، الجزء الأول ، الترجمة الإنجليزية ، ص ١٦٧ . قارن : Arist. Pol. I, ٩.13. حيث يقول أن كل من لا يعتبر وسيلة لبلوغ هدف ، بل يكون هدفه هو ذاته ، فهو لا

يجد عقبة تحول دون تحقيقه لهدفه ذلك أن عامة هذا الفن أن يقترب ما أمكن من هدفه ، أما الفنون التي تضع لنفسها هدفها فهي لا تخلوا من العقبات ، إن لها حداً يفرضه المهدف وهذا ما نشهده في حالة تحصيل المال . فالسعي وراء المال يهدف إلى تحصيل الثروة من خلال التملك ولا حاجز يحول دون ذلك . وقد اعترف صولون أيضاً بقوله أن لا حدود للثروة أو البحث عن الغنى . فبالرغم من تصوره الذاتي المحصن لمفهوم القيمة ، فقد حملت عبارته تلك دلالة موضوعية عن الحقيقة الاقتصادية (Solon I, 79) . فبعد أن ألغى الديون . . . عمد إلى زيادة المكاييل والأوزان وقيمة النقد . أرسطو ودستور الاثنيين تعريب وتعليق الأب أوغسطينس برباره ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٣٠ .

(١٦) نقلا عن طومسون ، اسخيلوس واثينا ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ٤٦٦ - ٤٦٧ .
(١٧) « إن المعطيات الخاصة بسكان اثينا في القرن الخامس قبل الميلاد على درجة من النقص والغموض بحيث لا تسمح بأكثر من تقدير تخميني » . (المرجع نفسه ، ص ٩٦ ، ٢٦٤ ، ٤٦٥) . قارن : تشارلز روبنسون ، أثينا في عهد بيريكليس ، ترجمة أنيس فريجه ، بيروت ١٩٦٦ ، ص ١٦٥ يتبع .

(١٨) L.H. Morgam, Ancient Society, London, 1877, P.271 ff

(١٩) طومسون ، سبق ذكره ، ص ٤٦٣ - ٤٦٤ .
(٢٠) في عام ٥٦٠ قبل الميلاد استولى بيزيستراتوس ممثل العشيرة الإرسقراطية على السلطة في أثينة ، وأقام نظام الحكم الفردي - حكم الاستبداد - وقد ظل هذا الحكم أو هذا النظام سائداً على فترات (فقد طُرد بيزيستراتوس مرتين من أثينة وعاد إليها من جديد) حتى وفاته عام ٥٢٧ ق . م . وبعد ذلك حتى عام ٥١٠ ق . م . عندما طرد ابنه هيبياس ، وأعيدت في أثينة بعد فترة وجيزة سيادة ديمقراطية مالكي العبيد برئاسة كليستينس . أما نشاط بيزيستراتوس الذي كان يهدف إلى الدفاع عن ملاكي الأراضي الصغار والمتوسطين ضد الأرستقراطية العشائرية فلم يُسفر عن تغييرات جذية في تركيب الدولة الأثينية .

(٢١) لقد حاول صولون أن يفسر الحصص والمقاييس Moira- metron تفسيراً جديداً ليظهر فيه الجوانب المتميزة المفيدة إذا كان مقتنعاً تماماً أنه بهذا التشريع يستطيع أن يسيطر إلى حد ما على تلك المناقضات الكامنة في الصراع الطبقي آنذاك . عن إصلاحات صولون ، انظر ما جاء بالتفصيل في كتاب بيركلس في عهد أثينا ، سبق ذكره ، ص ٢٥ يتبع ؛ أرسطو ، دستور الاثنيين ، تعريب وتعليق الأب أوغسطينس برباره ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٢٠ - ٣٠ . وليد نهض ، الماركسية ومسألة مجلة الفكر العربي العدد (٣٣ - ٣٤) بيروت ١٩٨٣ .

(٢٢) يربط كارل ماركس نشأة الدولة بنشأة الملكية الخاصة ، كما يربط تطورها بتطور الملكية الخاصة أيضاً ، وتدهورها بتدهور هذه الملكية . . . ويرى أن الملكية القبلية هي أول شكل للملكية في العالم القديم . . . إن تاريخ المجتمعات قام على مراحل المشاع أو الملكية القبلية المشاعية ثم الملكية الخاصة المنقولة ثم تعود بعدها الملكية المشاعية المتطورة حيث تندثر بها الملكية الخاصة .

أنظر Marx-Engels, The German ideology, Moscow 1968, P.50ff قارن : أحمد صادق سعد ، في ضوء النمط الآسيوي للإنتاج ، بيروت (بدون تاريخ) ص : ٥٥ ؛ وليد نهض ، الماركسية ومسألة الدولة ، مجلة الفكر العربي . (العدد ٢٢ - ٣٤) ، بيروت ١٩٨٣ .
(٢٣) ايريك ج . هوبسبوم ، اسهام كارل ماركس في علم التاريخ ، ترجمة أحمد فؤاد بليغ ، مجلة ديوجين ، العدد العاشر ، نوفمبر ١٩٦٩ . فيما يتعلق أيضا بنظرية التغير الاجتماعي انظر البحث القيم الذي كتبه الدكتور أحمد عبد الرحيم مصطفى بعنوان "History Change and Arab Culture" في مجلة Chaiers d'histoire Mondiale ، منشورات اليونسكو ١٩٧٢ .

Marx-Engels, Selecteel Works, Vol. I, Moscow 1955, P.89 g (٢٤)

(٢٥) لم تكن أثنيته في عصر بيركلس بؤرة تجمع لجمهور معين ذي نوعية خاصة ، بل كانت تمتلئ بمواطنين مختلفي الأهواء والسلوك الاجتماعي الفردي ، ولكنها رغم هذا فقد تحولت إلى كائن عضوي سياسي موحد بالغ الدقة والتنسيق صار فيما بعد المدينة الديمقراطية أثنيته . ولم يكن ذلك إلا نتيجة العلاقات المتبادلة بين المواطنين التي منحتهم المعقولة والتنسيق المبدع من خلال وجدان جماعي متقارب .

(٢٦) وكما لاحظ لينين أن العيب في المادية القديمة في أنها لم تكن تاريخية ولا دياكتيكية بمعنى أنها كانت ميتافيزيقية أي ضد الدياكتيكية . كما أنها لم تطبق وجهة نظر التطور من جميع نواحيها على نحو منسجم محكم الحلقات إلى النهاية ، أضف إلى نها فهمت جوهر الإنسان على نحو تجريدي لا بمثابة مجموعة العلاقات الاجتماعية كافة التي يحددها التاريخ على نحو ملموس . وهكذا لم تقم إلا بتفسير العالم مع أن المقصود هو تغييره . وتعبير آخر أن المادية القديمة لم تكن تدرك النشاط العلمي الثوري .

(٢٧) ذلك أن التركيبات الفوقية تلعب دوراً كبيراً في عملية التطور الاجتماعي . فهي بسبب قيامها على أساس اقتصادي معين تعكس وجهة نظر الناس عن هذا الأساس ، فتكون سبباً في نشأة أفكار جديدة تدعم هذا التطور . ويتم تأثير التركيبات الفوقية للمجتمع في تطور القوى الإنتاجية عن طريق الأساس الاقتصادي للمجتمع . ولعل أقرب مثال علمي على ذلك هو الدور الذي يلعبه الحزب الشيوعي في الاتحاد السوفيتي والتركيب الاشتراكي الفوقي في مجموعة في بناء الأساس المادي عن طريق تنمية قوى الإنتاج . قارن : Andreyev and Others, Fum-

damentals of dialectical Materialism, Moscow 1967, PP. 113-16.

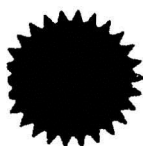
(٢٩) فارجنتون ، سبق ذكره ، ص ٦٤ يتبع .
(٣٠) هاري إلر بارنز ، تاريخ الكتابة التاريخية ، الجزء الأول ، ترجمة محمد عبد الرحمن برج ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٥٣ .

(٣١) هذه الترجمة التي أوردناها لل فقرات المختارة من الرسالة الثانية مأخوذة عن كتاب : الفكر التاريخي عند الإغريق (من هومر إلى عصر هيراكليس) تأليف ارنولد توينبي ، ترجمة لمعي المطيعي ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٣٣٣ - ٣٣٧ .

(٣٢) فيما يتعلق بالنزعة الإنسانية والاتجاه نحو الخير والصالح الاجتماعي انظر :
Thucydides III, 82-84 ؛ قارن : Cicero, De Natura Deorum ، وفكرة التوحيد عند

أنثيثنيس Antisthines .

(٣٣) يقول ديمقريطس : « الفضيلة مبنية على احترام الآخرين . . . الإنسان عالم صغير في ذاته . . . يجب أن نبذل قصارى جهدنا في مساعدة المظلومين . . . إن فقر الديمقراطية أفضل بكثير من الثروة التي تزعم مؤازرة الارستقراطية أو الملكية ، تماما كالحرية التي هي أفضل من العبودية . . . الرجل الحكيم ينتمي إلى كل الأوطان ، فالعالم الكبير هو موطن الروح العظيمة » . . . (هذه شذرات من أقوال ديمقريطس كما وردت في Diels Vorsokratiker) .



قصيدتان من ايطاليا

للشاعر الايطالي
ايكناز يوبوتيتا
ترجمة : عبد اللطيف الأرنؤوط

ARCHIVE

١ - الزمن والتاريخ
<http://archivebeta.sakhr.it.com>

ما أكثر طرقك ايها التاريخ !

وما أغزر الدموع والدماء

ما أغزرهما في مسالكك .. !!

تسير متمهلا

كأن في أرجل الناس

حملا من الرصاص

هذا الذي تحدثنا عنه

ليس ألما ونكبات

وهذا الذي يقبض على قلبي الليلة
ليس ظلا للأدغال
بل هو ظل القرون البعيدة

في قصيدي . .
في براعمك أيها التاريخ
صوت ماياكوفسكي الخالد
وفي دموعك . .
وقفة غارسيا لوركا
المصلوب على صدر جدار

فلنفكر أبدا في بلوغ الهدف
فمنذ أن تفكر
يبدأ الطريق
ولا تجهذك هموم الرسالة
بل تابع مسيرتك
لتفرغ بؤر الآلام
على أكتاف الآخرين
على كتفك أنت
وعلى كتفي أنا . .

على الباطل الذي يتحدث عنه
التاريخ . .

الذي تهب فصول شتائه الباردة
فوق سطح الأرض
فصول رياح الحب الزائفة

لا تجهد نفسك باحثاً
فتبدو كأنك تزرع
في المطر والرياح
فالتاريخ . . لا يحصد في شهر حزيران
ولا تجتنى ثماره في الصيف
فللتاريخ فصل واحد
هو الزمن



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

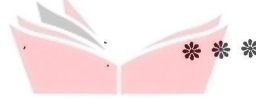
لا تجهدك الهموم
ولا تتعب في حمها
وكل ما يمكن أن أقول لك :
حين تجفف الشمس كل شيء
آنذاك . .
تتفتح جراح الأرض .

٢ - معاً في الطريق

تبدو رؤوس الأشجار

في هذه الليلة
مترنحة متمائلة
تتحدث عن الحب في الأرض
وأنا أنصت إليها

أحاديثها متواصلة
لكنكم نسيتموها
يا رفاق الطريق
أيها العابرون عند كل مفترق
يا من افلتم من القفص الحديدي



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

الى أين تغادروننا
دون أن يرافقكم أحد
ومن سيرشدكم
أيها الملهمون . .
يا من تخطفون السمك بمناكيركم
محومين فوق رؤوس الصيادين .
هناك فوق المياه المالحة
في الأقنية المتفرقة

يا رفاق الدروب
يا من أضعتم قلوبكم

في الطريق
عودوا .. فابحثوا عنها
فان لكم عيونا

يا من دفتم الأموات
في الساحات المنتشرة
أخرجوهم من القبور
لأن دماءهم لم تجف بعد

واذا عثرتم على جثة محروقة
في غرف الغاز
فأسرعوا ، واجمعوا رماذها

واحفظوه !!
ففي تلك الليلة يتحطم قلبي
سنعيد كلمات الحب

الى الأرض ثانية
كالنجوم المشعة بعد خمود
حتى لا أشهد مرة أخرى
مثل تلك الليلة



دمح صوب كل الجهات

شعر / عبد المنعم رمضان



إنَّه الفقدُ

هذا الشتاء الوحيدُ

وها أنذا واقف كالإله المريض

أُسرَّب جسمي بآنية الوقت

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

أرشح بالموت والاتزان

والكز ناصيتي صوب كل الجهات

وأشعر بالريح تلخسُ مني المسافة

أشعر بالحاجيات الجميلة تهربُ

ها أنذا واقف كالإله

ولا أتحسُّ صوتك

لا أستبدُّ بشيء سوى بالفجعة

أزهو

أنا الملك المتربع فوق عروشٍ من

الطين

والحجر الرخو

فوق مداميك من أغنياتي البعيدة

لا أدعى الملك

ها أنذا ملك

واقْتُلْتُ

جراثيم تلك التي تتناغم في جسدي

والعروش ابتدأت بإسقاطها

وانتهيت

ادّعيْتُ الألوهة

ها أنذا ملك

قاب قوسين كان السرور

وكانت سخونة وجهك

كان انكفائي على خيمتي الداخلية

بُويعت بالانهيارات

بعْتُ صكوك المشيئة

بعْتُ انتظاري المفاجيء

واخترت أن أتنازل عن قدرى

المتراكض

عن خطتي في الدخول الى الحلم

كان الدّم الآن ينزف

والماء ينزف

والبحر ليس بمَلَأَن

بايعت نفسي المخاطب ، قلتُ

يكون من الناس جمع كبير

وأنذرهم

فيرون غنائتي

ينهبون الفضاء الحبيس

ويقتلعون السرائر
بت أخاف الذين اختفوا خلف جذعى
الذين اختفوا خلف اجذاعهم
أتحصن بالفقد
هذا فضائي الفسيح
وتلك مما لك لا تنغيب في
أنا ملك

كان لى العرش والصولجان
وكان اختلاط المسافات
كان الدخول الى الحلم
وكان الخروج
وكان التوافق والبؤر الأولية في
القلب

كان اغتيال المقادير والريح والنوء
كان الخراب
أنا ملك

كان لى العرش والصولجان
الشتاء الوحيد
وها أنذا واقف صوب كل الجهات
دمي صوب كل الجهات
انفتاحي على الموت تفاحتي الابدية
هذا الهلاك الجميل
الهلاك المفضض
لا ساريات الفجيعة تكفى اعتيادي
عليك

ولا شبه الحلم يكفى اعتيادى عليك
الظلام ظلامان
أدخل في واحدٍ وأضيعُ
وأدخلُ بينهما وأضيعُ
وأنسل كالحرسِ الملكى أضيعُ
أخاطب كل الجموع التي في خلایاي
تهرب
أعرف أن الينابيع لا تتزاجُ
أن القوابل في القلب تكسر قارورتين
وتهربُ

أن الضياعَ فضاء الملوك

أحاول أن اختفي في دمي

كان ينزفُ

والماء ينزف

والبحر ليس بملاّن

ها أنذا صانع في برارى العبارِ

أحزُّ السكينة

يخرج لى شبه الحلم

أركضُ

أركضُ

لا تهتدينى القفارُ

وأبحث عن حلّة الوجدِ

هذا الشتاء الوحيد

أريد دمي

وأريدُ صهاريج قلبي



قصة
قصيرة



حين يغير النفس ألوانه

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ابراهيم فهمي

ان ترد عليه الدور ، فأمسكت .
بدايته ، غنت :
« لما الكبر اتاني . سيبي يا هوى » .
حاول ان يبادلها الغناء دورا بدور ،
فالغناء يغسل القلب وينقي الروح
التعسة ، لكن الكلمة وقفت في
الحلق ، ولو البنت امامه الآن ،

... هاجت النفس العاشقة
بالغناء فغنى ، أرسله مع الريح موالا
عبر الجدار الفاصل بين الدارين ،
قال : « يا سلام من عصر امبارح ولا
بان » وكشمس الشتاء الدافئة ، جاءها
الصوت ، دغدغ القلب المشوق ،
امتزج بلون الهوى في العيون ، ارادت

لاوجعها ضربا ، ولبكت البنت ،
واحتمت بصدر الخالة ، لكن البنت
فصلت الكلام ، واحسنت القول .

ورغم ان كلام البنت ، تضعه على
الجرح يطيب ، هذه المرة لطمة كموجة
النهر الفائر ، والام القابعة على عتبة
الدار الكبيرة ، قالت : البنت القوالة
كأهلها ، ردت عليك الدور فاستقام
المعنى ، سنوات وانت لا تملك سوى
قلبك الطيب ، وعشقك والبنت ككل
البنات تحلم بالجميل المهودج وبيت
واسع تركض فيه الخيل .

.. كانت البنت صبية ، خالية البال
والضمير ، ترميه بنضج التمر الساقط
من نخل الاجداد ، بيديها الطيبتين
تنزع شوكة قاسية غارت في اللحم
الشقي ، ومثل كل البنات نضجت
البنت كـرغيف العيش ، فلم الولد
لحمه ودمه من العيون الجائعة ، ووثق
الهوى والعهد ، فقرأ الفاتحة على يد
الاشهاد ... صحيح ان الولد ليس
وراءه ولا قدامه ، سوى تلك القرارات
من زمام الجزيرة الخصب ، وخمس
من النخل العالي (السكوتيات) وفوق
هذا كله الحب للبنت ، والله ما تخلى

ابدا عن المحبين . . وما عليه سوى ان
يقرب وجهه في النخل العالي ،
والارض المنسطة بطول النهر ، ثم
يسعى كما تسعى الطير ، غنت البنت
للمرة الثانية ، قالت : جمالك وين ،
وانت يا بكرة ، جمالك وين . فنفذ
الغناء من شقوق الجدران ، واتى الام
القابعة بطول الجدار ، فهزت الرأس
التقطت عودا من القش خططت به
على وجه الارض خطوطا متوازنة وتهيج
القلب بالبكاء فبكت ، تعدد الغناء
اصواتا ، ومعان توجهه واشياء اخرى
لا يدري معناها والبنت القوالة كأهلها
فصلت الكلام واحسنت القول ،
فاستقام المعنى . .

قال بينه وبين نفسه تبدلت السنوات يا
« فاطمة » ، وتغيرت الدنيا على
وجهي ، ووجوه الناس ، كان الصيف
اذا ما اتى ، لم في عباءته الدافئة سنابل
القمح ، وسباط النخل ، ونطت
الفرحة من عيون الخلق ، وحان موعد
العرس الكبير ، فبحرت الخلق
الذبائح ، على عتبات البيوت ،
واحتفظت في قلبي بطغيان الفرحة الى
نهاية المواسم فأفرح ، وتفرح امي ،

بالغالي ومن ثم تغتني وتلحق بتجار
التمر والغلال ، وتبقى من قوم غير
القوم ، النار ستأكل (جثتك)
وروحك المملوءة بالشر .

.. قالت الخلق ، لعله النهر تغير ،
فتغيرت الوانه ، كان النهر إذا ما
فاض ، فار بعشقه ولم بين ساعديه
الضفاف المشتاقة ، وضاجع معشوقته
الارض باسم الهوى ، فحبلت
بالخصوبة للمواسم الآتية ، وكانت
الارض مرايا ، اذا ما جفت داعبت
عيون الخلق وعيوني وعبون الناس ،
غيرت الارض جلدها كتغير البشر ،
وانطفأت المرايا ، لذا تغيرت الدنيا ،
هكذا قالتها الاجداد كلمة .

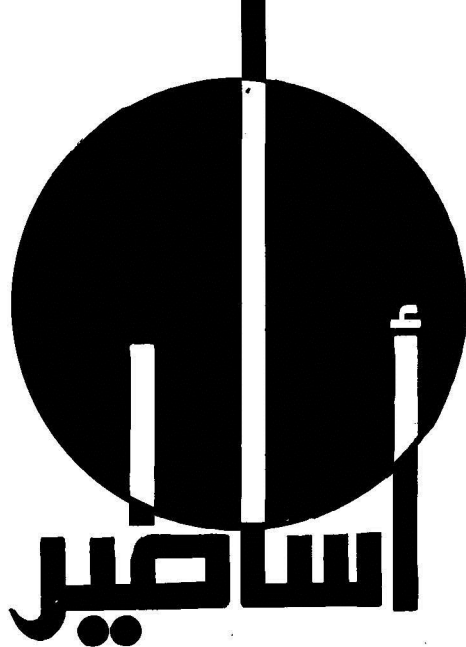
غنت البنت للمرة الثالثة ، قالت :
ولا كل من لف العمامة زانها ، ولا كل
من ركب الفرس خيالها » ، قال لو الود
ودي يا فاطمة لرهنت الارض المنهكة
بطول النهر ، هناك عند الشاطئ
والارض تعطي ، وتأخذ العرق ،
والرجال كما الطير هاجرت ، وبقيت
الفؤوس ببقايا الاعشاب الجافة مع
النساء في الخدور سافرت الرجال ،
وعادت تملك المال ، وتلبس الغالي ،

كما تفرح الخلق ، ارافق ثماري الى
اقصى الشمال البعيد ، هناك حيث
مصرام الدنيا ، اقرأ الفاتحة لي ولا مي
ولك ولكل الناس ، اسرق السعر
العالي ، من افواه التجار الكبار ،
هكذا يا بنت بفظنتي التي علمتني اياها
الايام الصعبة ، لكن شيخ النجع
الكبير ، الذي اعتلى المنبر الكبير في
الجامع الكبير قال : لو شاء احد من
الناس ، سواء الحاضر منهم
والغائب ، أن يبيع ثماره ، عليه ان
يقصد جمعية البندر القريبة ، وكانت
الجمعية تشتري بذلك السعر
البخس ، فأثرت ان القي ثماري في
جوف النهر ولا ابيع .
... يا فاطمة لا أحد يعرف في النجع
الواسع ، لماذا تغيرت الدنيا ، وصار
(عاليها واطيها) حتى شيخ النجع ،
وصاحب الدكانة الكبيرة ، لا يعرف
سوى ان الخير قل في افواه الناس ،
والناس ستأكل بعضها . لكنني اعرفك
يا صاحب الدكانة القديمة ، والمكر
فيك وفي اجدادك ليوم الدين ،
وبجوف حجرتك يرقد الصابون ،
والسكر والزيت ، تبعه للجوعى

فلا اقوى ان ارفع (مدراة) في وجه
الريح ، او اجرح وجه الارض بفأس ،
لوشئت لقلت لامي مسافر ، وستنظر
كل مرة ، الى كفة ابي الكبيرة المطبوعة
على بوابة الدار ، وتترحم على الموق ،
وتلعن الخلفة (الطين) وتقول :
مضت الرجال كما يمضي الصباح ،
وتقول رجال اليوم كأعواد القمح
الخافة ، عاد صوت البنت يغني للمرة
الرابعة ، جمالك وين وانت يابكرة ،
جمالك ويث « حاصره الغناء في وسعه
البيت ، خلق حول كل البيوت ، علا
عند الشمس المشرقة ، حادث كل
الناس في النجع وسافر الى النهر
والارض والشاطئ ، فزعق من
جوفه ، مسافر ، قالها من جوفه الحامي
عدة مرات .

وصارت الارض اكثر من الهم على
القلب .
.. لو فعلت لركب العار عمري
الماضي ، والآتي ، وصرت طريد
العمومة والديار ، وكل القبائل ، ومن
ليس له ارض ، ليس له وطن ، لكن
قلبك يا فاطمة سوف يصبح مفتوحا
باسم الهوى ، رغم خوفي عليك من
عينيك السوداوين ، لو سافرت
كغيري من « الولدان » عن وجه الديار
اغيب عن النجع ، اغيب ثم تذكرني
كل اصيل عند (الموردة) حيث رأس
النهر ، فأغنيات شوق وهوى ، لكنني
اخاف يا فاطمة ، أن تشربني الغربة
ببلاد الناس ، ويستطعم جسدي
الفائر طيب العيش ، فيتفكك كما
تنفك حبات التربة الجوعى ، واعود





شعر: أدیب کمال دین

ARCHIVE

١ - الأفاعي

<http://Archiveheta.Sakhrat.com>

في قلبي خمسُ أفاعٍ : واحدةٌ للأشجارِ المزهرةِ

فوقَ الجبلِ

أفعى للسنواتِ

إذ تُرمى خلفي في الوحلِ

أفعى للعاشقِ إذ يتولّه

في بئرِ اللهِ وبئرِ الأيامِ

أفعى لا اسمَ لها لا عنوانَ

لكنْ تختصرُ

إذ يختصرُ الفجرُ الأرضَ

ويقومُ الماءُ

أخرى للموت
أه نسيت
فهناك
أفعى للنزهة يا قلبي !

٢ - الحصار

أتقدم نحوك يا قلبي
وأساطيلي وملائكتي وجنودي
أتقدم أحمل سر الماء
وعذابات الشمس
إذ تجلد ظهراً
وزيف الأشجار
أرميك وأحرقك الآن
لا تنبس بينت شقة
وأسور أطلالك ، قلبي ، وضحاياك
فرحاً أحمل رأسي في طبق الوحشة
برهاتاً عن حبي . اكتب
في بابك : ياسر الأسرار
وقيام الساعة
ضحكات الأمطار
يا فاتحتي ورموزي
جرحي وأساي
في عرشك اكتب : حاضري

النمر الكاسر والليل الناري وحطمني الزلزال
حاصرني الفرخ البري وأنطقني فرخ البط
وبياض الثلج ، رحيق السيقان
في تاجك اكتب : نحوك
يا عش النمل ، ديب الموت
.. في كأسك : نحوك نحوك
الكل هباء
في كأسك : نحوك نحوك
لا شيء سواك !

٣ - السخرة

لم تقطع ورداً من بستان الناس
لكن السكين
نامت في عنقك

لم تقطع فاكهة الحراس
لكن الأعين
ثقت كفك
يا قلبي الطيب

لم تعرف يا قلبي وأنا لم أعرف
إننا كنا نتجول في بستان السخرة

٤ - الجبلي والهندي

يا قلبي
لم تُحسِّن قتلَ الكلمة
أن تدعو الصخرَ الجارحَ بالماء
طفلُ أنتَ
أقلأْمُك ضاعت
وحقيبتك الخضراء
سقطتُ في الطين
وحواشي دفترِكَ
ملاى : « نوراً . . ناراً »
جبلي أنتَ
تستوحش حتى من نبضك
هندي أحمر <http://Archivebeta.Sakhrit.com>
لا تعرف غير الحبِّ وماء الأنهار .
واذن : تتحمل
جرم الكلمات ولا تأسى ؟
واذن : تتحمل أن تطعن
في أقطار الهجرِ
من دون أنين والجبلي المتوحشُ
يتوعدُّ والهنديُّ الأحمرُ يقفزُ من بين الأحراش ؟

٥ - الرواية

- آ -

وأخذتكَ حيثُ الصحراء البرية . جاء البدو
خلعوا قلبينا
ضربوا بالسوط الجرحَ الفاجرَ في جذعِ القلبِ
وطواهم ليل أدهم
جاء الذئبُ الأعجمُ
والنمرُ الكاسر
صنعا من قلبينا مائدةً عامرةً بدماءِ الفرح
حتى هبط الليلُ الأسودُ ملأناً .

- ب -

وأخذتكَ حيثُ الجبلُ
هجمَ الزمنُ المرُّ
تهنا ، خرجت أزهارُ الجبلِ
ابتلعت في الوادي الأجوف قلبينا
وبكىنا في الغربة
قلبي يا قلبي . كان الزهرُ الوحشي
يمحو شفقتنا بالوحشة
لكن الليل
هبط . الساعة
فامتشق
العمرُ بقايا رثتيه .

- ج -

وخرجنا حيثُ المدنُ

تستلقي قرب الأنهارُ

وبحثنا عن أبويننا

قالوا : « رحلا للقبرِ »

إفرحْ يا قلبي !

وبحثنا عن مأوى . قالوا : « لا مأوى »

إضحكْ يا قلبي !

وجلسنا نشربُ ماءً ملأناً بالطين

هجمَ علينا

إنسانٌ في هيئةٍ ذئبٍ

إنسانٌ في هيئةٍ فهدٍ

إنسانٌ في هيئةٍ أفعى

إنسانٌ في هيئةٍ إنسانٍ

وبكىنا (لم نفعل ما يغضب

أحداً - قال القلبُ -

فلماذا قد قتلونا قرب النهر ؟) أجنبتُ القلبَ الخائب :

كم من مرةٍ

أخبرتكَ أن لا تسأل ؟ انتظرِ الليلَ الوحشيَ فليس هنالك

من هو أرحم منه

وافرحْ يا قلبي !

ورحلنا في الدرب . السيفُ الذهبيُّ علينا قد هجمَ

لما سمعَ

إنّا نتحدّثُ عن خبزٍ طيب

في دربٍ معزولٍ

أسقطَ في يدِ قلبي

قصّوا رأسي ، حملوه على رمحٍ أسود

فبكيتُ عمودَ الروحِ المشروخ ، انكسرت كلماتي ، قلتُ

في صوتٍ مبحوحٍ : « إنّا أيتامٌ » . لم يسمع أحدٌ كلماتي

وطواهم زمنٌ هيمان .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

ورحلنا

هي ذي الغابة

أجسادُ نساءٍ بضاتٍ ، أئداء تدلّي

أئداء مثل الكمثرى فرحات

وضحكن اليثا

فهبطنا في حممِ القُبلة

لكن الأفعى

خرجت من أئداء النسوة

شنتقتني

شربت نبض القلبِ الطفل

قال الطفلُ :

(لم ؟ لم نفعل شيئاً كنا نحلم

لا شيء سوى الحلم !)

وخرجنا نصف مجانين

إضحك ، من أعماقك ، قلبي

قال الطفلُ المقتولُ :

(... شيئاً من رائحة الخبز

... شيئاً من رائحة الطين)

فأجبتُ ورأسي فوق الرمح :

« خذْ ذكرى

طعنات النمر الكاسر

طعنات الوحش ، الإنسان »

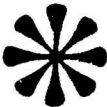
وخرجنا نصف عراة ، جوعى ، نكي في عيد الأرض

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- و -

وخرجنا

ورآنا الله .



قراءة في
مجموعة قصص

«السير
في الحديقة ليلاً»

للكاتبة محمود الورداني
بقلم : د. شاكر عبد الحميد سليمان

مقدمة :

رغم محاولات الرصد الكاشف التي تبدو محايدة في الكثير من قصص «الورداني» إلا أن هناك العديد من أنماط الحركة واتجاهاتها تمر بها هذه القصص وتضطرم بها أعماقها وهذا واضح حتى منذ البداية من عنوان المجموعة «السير في الحديقة ليلاً»^(١) وهو عنوان جيد تماماً لأنه اشتمل على الحركة «السير» وعلى المكان «الحديقة» وعلى الزمان «ليلاً» وسنحاول في المقالة التالية رصد أنماط

الحركة السائدة في هذه المجموعة والتي نرى عموما انها تسير في اتجاه دلالي ، كما سيتضح فيما بعد ان التعقيد المستخدم هنا احيانا يكون من اجل التبسيط ، والاعتماد يكون من اجل التنوير والاضاءة ، والتركيب يكون من اجل التحليل ثم اعادة التركيب ، والرمزية من اجل كشف اكبر مساحة ودلالية ممكنة من واقع الحدث والشخصية في تفاعلها مع واقع مضطرم جياش بالحركة ، هناك تركيز على الحركة الصاخبة احيانا والهادئة احيانا اخرى ، لكن قناع الهدوء عادة ما يخفي حركة هائجة في الداخل وهو ما سنحاول توضيحه في هذا المقال .

الحركة - الفعل

نلاحظ ان « الورداني يتحكم في كمية الضوء ومن ثم العتمة وحركتها في اعماله ، ففي القسم الاول من المجموعة تكون كمية الضوء شاحبة خافتة بينما تكون الظلمة اكثر حضورا وهيمنة ، ثم تتزايد كمية الضوء بعد ذلك تدريجيا وتتقلص مساحة الظلمة الداكنة في القسم الثاني ، لقد بدأت ألوان اخرى تلعب دورها الهام في اللوحة اما في القسم الثالث فقد عادت الظلمة ثانية ، عادت كثافة الظلمة لتصبح طاغية خاصة في قصة « الاشجار عند البحيرة » لكن من وسط الظلمة ينبعث لون احمر داكن هولون الدم والنيران ولون آخر أبيض رائق هولون الحلم والامل .

اننا في أول قصص هذه المجموعة « ولد وبنت » نجد أن هناك حالة من الحلم ، رغبة فيه ، لكن هذه الرغبة تجمدت وصارت ساكنة وتحول الاشخاص الى مايشبه الدمى المفرغة من الانفعال ، ولد وبنت في عمر التفتح ، هما في زمان التفتح . « المراهقة » لكنها في مكان الانغلاق وقتل الاحلام والجمود واليأس ، هنا نجد حركة ظاهرية رتيبة تشير الى التقطع والانفصال عبر عنها الورداني من خلال استخدامه لكلمة « قال » ، و « قالت » لكن هذه الحركة الباردة تكشف او تشني بحركة باطنية عنيفة تضطرم في الداخل ومخاوف كثيرة وهواجس سقط العقل في

برائنها ، قال انه يود ان يحكي لها عن اشياء رديئة للغاية تحدث ولكنه يخشى ان يصيها الملل .

ان الحلم بالوصال والاتصال يسقط في وهدة الانفصال والانعزال ولذلك يتم الفراق في هدوء كما بدأ اللقاء في هدوء، وحركة الشخصيات الخارجية هنا حركة بطيئة متقطعة بينما الحركة الباطنية عنيفة لكنها تتسم بثقل الحركة ايضا ، هي حركة ضمنية مضمرة لكنها دالة ، في قصة « الصرخة » تصوير لحركة شبق جنسي ملعون ممتزج بالقسوة بين امرأة عجوز متهالكة وفتاة صغيرة يافعة ، بينما جثة ميتة راقدة في الخارج هي معادل رمزي لحالة التعفن السائدة في الداخل ، حلم مقهور مكبوت مقتول لدى البنت الصغيرة في الداخل ، بينما هناك كابوس هوسي يسيطر على العجوز التي تتحرك نحوها بقسوة وشراسة ، ان حركة الحلم في هذه القصة بطيئة بينما حركة الكابوس والقسوة سريعة وطاغية ، في قصة « فانتازيا الحجرة » توجد حالة من الخوف العميق الجارف الجاثم على الشخصية والعرب الشديد المتسلط والرهاب المهيمن والتوجس المسيطر عليها ، رعب يشل حركة الفكر والجسد ويقعد المرء عن السعي والمبادأة ، انها حالة رمزية يمتزج فيها الواقع بالحلم ، انه الخوف والصراع بين الرغبة في الخروج والتجاوز ، والرهبة من ذلك الرابض في الخارج الذي يرفع عقيرته بالغناء والوعيد وتقليد اصوات البوم والغربان ، ان ذلك يتم تصويره وتوصيله في القصة من خلال رصد ومتابعة الحركات والاشارات والخلجات والتوجسات الصغيرة ، حركات الذراعين والساقين والعينين ، والاصوات المخيفة والالوان الموحية والتي تؤكد في النهاية ان هذا الخوف كامن داخل الرجل لأسباب خاصة به ، بتركيبته وتكوينه وطريقة تفكيره وخبراته واتجاهاته وافكاره الخاصة ، اي يرجع اليه في المقام الاول اكثر مما يرجع لذلك الرابض في الخارج ، ان المصدر الخارجي هنا يبدو لنا وكأنه متصور اكثر منه مدركا او محسوسا في الواقع ان خوفه الذي يتعمق ويسيطر عليه وعزله التي تتفاقم جعلت افكاره تتضخم ومشاعره تتشوه واستجاباته لا تتناسب اطلاقا مع المثيرات او المنبهات الواردة اليه . ان اتجاه الحركة الخائفة يتلخص في الدوران

حول الذات والالتفاف حولها في حركات بطيئة مرتعشة مترددة رغم ما طرأ عليها من بعض التحولات في نهاية القصة .

اما الحركة الايجابية ، الحركة - الحلم فنواجهها في قصة « تحريك الاعضاء الصغيرة » ، ان حركة الطفل حركة كبيرة ايجابية واثقة دالة وانا لا اتفق مع الاديب والناقد الاستاذ « ادوار الخراط » في قوله عن قصة « تحريك الاعضاء الصغيرة » لمحمود الورداني بأنها « قصة اثم ايضا ، ولكنه هنا اثم من جانب ام في ارضاعها لابنها فيه ، وحده فقط ، شبه جريمة ، ولكن الاثم يستدعي الاثم ، والجريمة الصغيرة - الجريمة القصوى متبادلة . ليس هناك ادانة اخلاقية مفصحا عنها . الجريمة في هذا الفلك من القصص ليست موضع تقرير خلقي ان سلبا وان ايجابا - بل معطى من معطيات العالم ، ولكنها - ايضا - لا تنفصل عن العطاء الاقصى والهبة النهائية ومع ان القصة لا تعالج الا هذا المعطى الاوى الاساسي ارضاع ام لابنها ، ورضاعة الطفل من ثدى امه فليس فيه شبهة عضوية او حسية ، الصياغة والالفاظ وتركيبها واختيارها تحيد هذه الواقعة وتضعها في نور بارد ومنصب في صحوبالغ ، والعنف المكتوم لا يقرر بل يؤصل : الجريمة المتبادلة هي اصل فعل الحياة » (٣).

ويتلخص عدم اتفاقنا او اعتراضنا على المقولات الواردة هنا في ما يلي : -
اولا : ليست هناك اية جريمة او اي نوع من الاثم في هذه القصة وهذه القصة بالذات ، ليست هناك جريمة ضمنية او جريمة مضمرة ، وليست هناك لمحة او اشارة ولو ضئيلة تشير الى هذه الجريمة ان وجدت والتعميمات الواردة في نص الاستاذ اداور الذي اوردها تصدق على غالبية قصص محمود الورداني لكنها لا تصدق على هذه القصة بالذات .

ثانيا : ان الصياغة والالفاظ والتركيبات واختيارها لا تحيد هذه الواقعة اطلاقا ولا تضعها في نور بارد رغم محاولة « الورداني » الاجراء بذلك ، فنظرة فاحصة متأنية الى عناصر النص وتركيباته وجمله والافعال التي تصف حركة الطفل وردود افعاله ثم الأفعال التي تصف حركة الام وانفعالاتها كلها توضح مدى العطف الغامر

والحنو - البرىء - الذي تسبغه هذه الام على طفلها ، هذا الطفل - الحلم او الطفل - الامل ، الذي يتحرك تجاه امه وتجاه منبهات ومثيرات العالم الخارجي بايجابية ، فهناك حركة ايجابية من الام تجاه الطفل رغم الوهن المسيطر عليها ، وحركة ايجابية من الطفل تجاه الام توحى بقدرته الممكنة على الفعل الايجابي رغم صغر سنه ، وسنورد بعض هذه الافعال والجمل حتى تتضح مصداقية كلامنا ، فالام « بجواره ركعت هي ومالت عليه » و« انحنت عليه » و« همست له وأخذت تضحك وتمد يدها الى فمه المتقلص » و« رفعته ببطء » و« وضعته بين فخذيه وتحسست بطنه ثم خلعت السروال وهي تناديه وتضحك وتشمه بأنفها المرتعش » و« تحسسته بيديها الصغيرتين الجافتين واخذت تنقل اصابعها بين فخذه الدافئتين وأعضائه الصغيرة » و« ضحكت هي واخذت تكلمه » و« ادارته اليها ومالت عليه وهي تبسم وتنظر الى وجهه الابيض المستدير » و« احست بالبرد والام ، لكنها ضبمته اليها وهي ترقب الظلال المثيركة كالدائرة الضخمة » و« رغبت هي في ان تضمه اليها وتنام نوما عميقا حتى الصباح : رأسه في صدرها وجسده يمتد ملتصقا بها حتى البطن وهي تلف ذراعيها حول جسده الصغير » و« ضحكت ورفعته » .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

ثم هي في اثناء ذلك تحلم له بأن يكون رجلا عظيما رائعا يحقق احلامها « ستكبر وتلوحك الشمس ويكون لك شاربان وذقن خشنة : هيه اخبرني وراءك هكذا . . . هكذا يدك تحت رأسي ويدك الاخرى تعانقني . يمضي الشتاء وتظهر الزهور في الارض ، وتحلق اليمامات البعيدة عائدة ، وانت العريض الكتفين الطالع كأعمدة الدخان تخرج في غبشة الصباح : وعيناك كالحمامة على مجاري المياه مغسولتان . وادفعك انا ، وأعدو معك وانت ممسك بيدي في كفل الكبير حيث النهر الذي سنجده هناك . وأرش عليك الماء . وندفع سويا » . انه نفس الحلم الذي كانت تحلم به الفتاة الصغيرة في قصة « الصرخة » ، اننا نواجه ثانية بغياب الاب والحياة القاسية الشرسة والحلم المؤرق المسيطر في التمكن والانطلاق بينا الريح تشتد في الخارج والقسوة والفقر يبتلعان كل شيء ، لكن في

ثنايا ذلك نجد هذا الطفل - الحلم الذي كان « يصرخ بصوت عال » و« كان يحرك ذراعيه وقدميه ثم يتلوى بجسده ويهز رقبته البيضاء الصغيرة » و« احس بها وحاول ان يرتفع » و« وهو يرقبها ويحرك ذراعيه » وهو يهز جسده ويدفع رأسه بقوة اليها » و« اخذ يحرك عينيه الصغيرتين المواجهتين لضوء المصباح » و« ورفع يده ودسها في صدرها » و« رفع الولد يده اليمنى وأراحها ، ثم دسها في النهد الايسر واخذ يتحسس وهو يمتص بنهم شديد ، ويضغط بيده اليسرى على نهدا الايمن ويحرك اصابعه » وايضا « ورفعت رأسها اليه ، لكنه كان مايفتك قابضا على النهد ومحرّكاً اصابعه وهو يمتص » وهكذا . فلا يوجد في القصة اذن ما يشير من بعيد او قريب او يشي بشبه جريمة صريحة او ضمنية. في هذه القصة قد تكون الجريمة موجودة فعلا ولكن بتفسير آخر غير ما ذهب اليه الاستاذ « ادوار الخراط » ، فالجريمة هنا ليست من الام تجاه طفلها - وقد رأينا من تحليل الافعال الدالة على حركتها تجاه الطفل انه لا يوجد بها ما يشير الى شبهة هذه الجريمة او الاثم ، فكلها تدل على الاهتمام والعطف والحنو والمبالغة في الحماية بدرجة كبيرة - ان الجريمة الحقيقية في هذه القصة هي جريمة المجتمع بكل ما يعتمل فيه من قوى تمثلها الريح التي تزار في الخارج وما تشير اليه لمحات وإشارات صغيرة لكنها مضيئة في القصة الى ذلك الضنك والهلم القاتل والفقر الشديد الذي تعيشه هذه الام مع طفلها ، فقر تحاول تعويضه له من خلال اهتمامها الشديد به وتغذيتها له وحنوها الغامر عليه وحركتها الناعمة تجاهه رغم حركاته العنيفة - لكنها الايجابية - تجاهها ، ان القصة تتعامل مع الحلم الذي ينمو وسط الكابوس ، والايجابية التي تتألق داخل الانهيار ، والحنان الذي يتشكل في ثنايا القسوة ، والامل الذي يرتقي ويتطور في تلافيف اليأس وتجاويفه ، ولذلك فاننا نميل الى اعتبار هذه القصة اقل قصص الورداني كابوسية واكثرها شاعرية رغم كل ما يمكن ان نقوله ونتفق بشأنه او نختلف عن التكنيك الذي صيغت به وعن عمليات الوصف الخارجي الذي حاول به ان يبدو محايدا ، والتغريب والاعتراب والتخارج والتشوي والفقد والاستلاب وغير ذلك من المفاهيم المناسبة لوصف ذلك التكنيك الذي برع فيه

ابراهيم اصلان اولاً ثم تابعه فيه عبده جبر والورداني وغيرهما ، ان حركة فعل الجريمة تسير من الخارج (المجتمع) الى الداخل (الام وطفلها) وليس من هذا الداخل الى بعضه البعض ولعل في غياب الاب الواضح في هذه القصة ما يكفي للدلالة على صحة ما نقول .

عالم البراءة

في القسم الثاني من هذه المجموعة يواجهنا عالم البراءة والطفولة الذي يواجه عالم الكابوس في القسم الاول وعالم الموت في القسم الثالث ، وفي هذا القسم الثاني دائماً ما نجد انفسنا في مجابهة عالمين يموجان بالحركة والحركة المعتادة ، بالفعل ورد الفعل وخلال ذلك يلعب النشاط التفسيري لعملية الادراك دوره الكبير ، اننا دائماً ما نجد عالم الطفولة والبكارة (التفتح والاحلام والبراءة والانطلاق في مواجهة عالم الكبار عالم الكذب والنفاق والقسوة والاقنعة والقيود والمداھنة وكبت الامنيات وقتل الاحلام ، عالم الاطفال يسير بتلقائية شديدة وحركته عفوية عارمة تتجاوز كل حدود الواقع وتخطو فوق كل قيوده وتنساب في عوالم التفتح والازدهار لكن الى حين ، بينما عالم الكبار عالم ثقيل الخطى غيبها ، عالم فقد كل طهارته وتدنس وصار آلة في يد الشر والطغيان فالاطفال يقتلون في القسم الاول خاصة في قصة بحر البقر ويعاملون بقسوة خاصة في « الصرخة » اما في القسم الثاني فنجد ان هذا يتم من خلال تجسيد اكثر كثافة لروح القسوة وانعدام الحماية لهؤلاء الاطفال ، ان عالم الطفولة المبكرة ذات البراءة والطهارة في قصة « المواسم » يبدأ في التآثر والتعثر والتعطن والخلل عندما يدرج هؤلاء الاطفال الى مرحلة الطفولة المتأخرة ثم عالم المراهقة فنجدهم يندرجون في نشاطات منحرفة كالسرقة والخروج على القانون كما هو واضح في قصة « يوم طويل » ، والطفل الغارق في الاحلام عن الخير والوثام للذين يسودان العالم في قصة « المواسم » هو نفسه الذي يبدأ في السرقة والجريمة في قصة « يوم طويل »

بينما يحاصره واقع محبط مجهد للاحلام والامنيات تتزايد وطأته وثقله وتسلبه في « صورة للخروج » سواء كان هذا الواقع متمثلا في شكل الاسطى شوقي الذي يرغب في الزواج من الام عنوة ورغم انها أو كان ذلك متمثلا في صورة جماعية في حالة الظلم والفقر والقسوة الشرسة السائدة في المجتمع ويتزايد افتتاح هذه الطفولة على عالم الغيبوبة ايضا من خلال العم الذي يجعل الطفل يساعد ويسامره في جلسات تغيب الذات من خلال الحشيش والمخدرات كما يتضح ذلك في قصة « مدفأة تعمل بالكيروسين » ويمكننا ان نلاحظ بطريقة شبه مؤكدة ان حالة غياب الاب ، الغياب الفعلي والغياب الرمزي هي حالة شائعة ومتواجدة بشكل مكثف في قصص الورداني ، ففي قصص عالم الطفولة دائما الاب ميت ، وفي قصص اخرى لا ذكر له وتقوم الام بدور الاب ودور الحامي والراعي والمساند لاطفالها وحيدة امام ازمات الحياة وقسوتها ، والموت عنصر عام مشترك شائع في قصص الورداني وهذا صحيح سواء بالنسبة لموت الاب او موت غيره من الشخصيات ويبدو ذلك متمثلا في وجود « الجنة » كما في قصة « الصرخة » وقصة « الاشجار عند البحيرة » او في غياب الاب كما في قصص « المواسم » « ويوم طويل » و « صورة للخروج » و « مدفأة تعمل بالكيروسين » او في عمليات او طقوس دفن الشهداء كما في قصة « السير في الحديقة ليلا » وقصة « جسم بارد صغير » او قد يكون متمثلا في صورة عملية قتل وحشية تتم في مشهد مأساوي كما في قصة « بحر البقر » ، وقصة « الاشجار عند البحيرة » ايضا وفي قصة « فانتازيا الغرفة » الموت هنا موت رمزي ، موت معنوي ، موت نفسي ، موت تمثل في موت الارادة وانعدام القدرة على الفعل نتيجة الرعب المسيطر والخوف الذي شل التفكير والذات . وبالنسبة للغة التي يتم توصيل هذه للاحداث من خلالها نلاحظ ان لغة القسم الاول هي مزيج من الحوار والسرد والحوار غالبه منسوب لضمير الغائب بينما هو منسوب لضمير المتكلم في القسم الثاني ، ففي القصة ، الاولى « ولد وبنت » نجد ان التعبير السائد هو « قال ان » و « قالت ان » وفي مقابل ذلك نجد في القسم الثاني والثالث ايضا لازمة شائعة في اغلب القصص

وهي « ثم انني » وهي تشير للحركة في الزمان والمكان ، ف « ثم » تعني الانتقال من حالة الى حالة و « انني » اشارة الى الذات الممارسة للحركة ، وهذه التعبيرات دلالتها دون شك ، وهو تعبير يكثر « عبده جبر » ايضا من استخدامه في روايته الاخيرة « ثلاثية سبيل الشخص » ، بطريقة جيدة ، كذلك نلاحظ ان قصص القسم الثاني « عالم الطفولة » اللغة فيه مختلفة ومتمايزة عن قصص القسمين الاول والثالث من حيث انها اقرب الى تيار الوعي او الشعور ، فالقصص رغم انها تحكى على لسان طفل الا انها تبدو وكأنها عودة استرجاعية للماضي واجترار له واعداد صياغة لاحدائه وتفصيله التي تركها على تلايف الذاكرة وتجاويفها . والحيادية او عمليات الرصد المفارق التي تحاول القصص ان تلتزم بها في اغلب المجموعة تبدو اقل وضوحا في القسم الثاني منه في القسمين الاول والثالث ، وبالإضافة الى ماسبق فان هناك بعض القصص التي يمزج فيها الورداني بين ضميري المتكلم والمخاطب خاصة في قصتي « بحر البقر » و « الاشجار عند البحيرة » وهنا تبدو القصة كما لو كانت عملية مشاهدة تفصيلية واعية للوحة تشكيلية مأساوية يقود فيها القاص قارئه الى الاحداث والتفاصيل ونحب ان نشير في هذا السياق ايضا الى ميزة هامة تتوفر في قصص « الورداني » ويمكن ان نسميها « بالحس التكويني التلويحي » ، ونقصد بها القدرة على مراكمة التفاصيل الصغيرة المتتالية المتشابكة من خلال منهج محايد في اغلب الاحيان، منهج راصد متفحص كاشف مدقق ينقل الحالة ويعبر عن الحركة في النهاية وسنورد هنا فقرتين احدهما تؤكد القدرة على « التكوين لدى الورداني والاخرى تؤكد القدرة على التلويح » اي التعبير بالمفردات المتعلقة بالالوان لديه بشكل متميز ففي بداية قصة « فانتازيا الغرفة » نقرأ ما يلي :-

« على أصابع القدمين - اللتين تنوءان بحملهما الثقيل - والكفين المضمومتين المتكورتين ، بالضبط اسفل الوجه المشدود الذي ينتظر صمتا ، وقد اخذ الفكاه وضع الاستعداد ، اخذ يتحرك » .

وهذه الفقرة تلخص حالة الرعب التي كانت تعيشها هذه الشخصية والذي

جعلها تمشي على اربع كالحيوانات تترصد وتتوجس وتترقب ما يمكن ان يحدث لها ، وفي هذه التفاصيل الصغيرة تم تكوين حالة مجسمة ونفسية وحركية لهذا القابع في الرعب الخائف من كل شيء . اما في قصة « مدفأة تعمل بالكبروسين » فنقرأ معا الفقرة التالية « خلعت الحف ، وعبرت السجادة حافيا ، كان عمي « فؤاد » قاعدا على الشلثة الصفراء الكبيرة ، مستندا الى السرير المفروش بملاءة بيضاء على حافته كان ثمة زهور زرقاء صغيرة ، ومرتدياً الروب المربعات بمثل لون الفئران ، وطاقية سوداء وامامه كان « المنقد » الصغير ، تومض جمرات الفحم المرصوة عليه يوميضها البرتقالي الخفيف ، والنرجيلة الكبيرة ذات المبسم الاحمر الداكن . رفع رأسه الي - وقد كنت احبه - ومد يديه معا ، آخذا مني الصينية » (ص ٧٧) .

وهنا نجد ميزة هامة من ميزات قصص « الورداني » وهي القدرة على الوصف الدقيق من خلال الحركة واللون « فالشلثة » صفراء « والملاءة » بيضاء « والزهور » زرقاء « والروب » بمثل لون الفئران « والطاقية سوداء » وجمرات الفحم « وميضها برتقالي خفيف » ومبسم النارجيلة « احمر داكن » وهكذا ، وهذه سمة شائعة لدى الورداني بشكل واضح ويتم ذلك كله من خلال التنامي المتصاعد للاحداث والتنوع الاصيل رغم الحيادية - القناع التي نلاحظها في اغلب الاحوال ، ففي حالات كثيرة تكون الحركة كامنة في السكون وتالية له .

اتجاهات الحركة

وتلعب الحركة واتجاهها دورها الكبير والبالغ في قصص الورداني كما قلنا ويتم ذلك من خلال وعي تشكيلي واضح ، ففي قصة « بحر البقر » نجد في البداية حركة المرأة الواقعة المنتصبية (حركة مستقيمة) ثم حركة المرأة التي تملاً الجرة (حركة منحنية) ، انها تكوينات هندسية تشكيلية ، اننا نواجه بالحركة السريعة والحركة البطيئة ، بالحركة الخاطفة والحركة المترتبة المتأنية ، وكلها حركات متوترة منفصلة في

عمومها ونجد في هذه القصة ايضا التي تذكرنا بأعمال المثال العظيم مختار والمصور المبدع محمود سعيد - حركة الارانب البرية والفئران الصغيرة التي يحرص « الورداني » على وصفها بألوانها وخصائصها وحركاتها البطيئة والسريعة ، ان القصة تبدأ من خلال الحركة الهادئة في البداية (حركة المرأتين المستقيمة والمنحنية) ثم حركة اكثر هدوءا ، حركة في الزمان والمكان للاطفال الصغار (الولد والبنت) الذين يسرون في طريقهم للمدرسة ثم يعقب هذا الهدوء الساكن في الظاهر المتوتر في باطنه حركة عنيفة لعناصر اللوحة ، حركة غادرة ومفاجئة لطائرات العدو التي هاجمت كل شيء ، الساكن والمتحرك ، الكبير والصغير الحي والجامد ، حركة تجعل المشاهد ينتبه تماما لما حدث وما يحدث .

هناك قصة اخرى للورداني تبدو قريبة الى حد كبير من قصة « بحر البقر » وهي قصة « الاشجار عند البحيرة » وهذه القصة لوحة تشكيلية متقدمة مكثفة ملخصة موحية عميقة الدلالة ، وعناصرها كالحصان الميت والرجل المقتول والفتاة المتحفزة والاشجار الصامتة والبحيرة الساكنة وبعض بقايا الحياة او الطبيعة الصامتة كالزجاجة والكوب والطبق والفراش المبعثر تساهم كلها في رسم المشهد المأساوي ويتم ذلك من خلال رصد التفاصيل بعناية ، انه الرصد الدقيق للثابر العميق الكاشف وايضا من خلال بيان العلاقات المختلفة بين التفاصيل وحركاتها ، ثم الحركة الكلية للتكوين ، هناك العديد من المفردات التشكيلية يستخدمها الورداني في هذه القصة وفي غيرها ايضا مثل : النقوش ، الخطوط ، الوحدات الثابتة ، الايقاع الثابت ، اللون الازرق الخفيف الشديد ، البنفسجي في الخارج والبنى الداكن المختلط بالرمادي في الداخل ، المساحة التي تبدو طويلة ما بين الفك والعين وقد اضيئت ضوءا خفيفا واهنا التفاصيل الصارمة ، اللون القاتم الذي تغلب عليه الرمادي بدرجاته المختلفة فيما بينها اختلاف شديدا ، المنظور ، المكان الداخلي ، اللون القاني الدافئ الطري ، البقع ، الظل الخفيف للفراش الساقط ، المشاهد ، الاسطح الخضراء القائمة وغير ذلك من التفاصيل .

ونحن نتفق مع الصديق الشاعر « محمد كشيك » في قوله بأنه « ربما كانت قصة

« الأشجار عند البحيرة » ذروة ذلك التكنيك الذي يعتمد على التقاط التفاصيل الدقيقة ، الوصف المحايد التكتيف والتركيب ، الى درجة تستحيل فيها العلاقات بين الاشياء الى أغاز ، وتغرق الصور في ضبابية جاثمة ، بعد ذلك بدأت تظهر درجة من الوضوح الفني » . (٣)

على ان الأمر الذي يعيننا اكثر هنا في هذا المقام هو طبيعة الحركة ودلائها التي تتحرك من خلالها مكونات الاعمال واليها تتجه ، ان عمليات تحليل المضمون لهذه القصص باعتبارها معبرة عن رؤية التبلور والتمايز للواقع وللذات يجعلنا نرى ان هناك العديد من اتجاهات الحركة في قصص الورداني ، حركات لأعلى ولأسفل ، لليمين ولليسار للداخل والخارج ، حركات بطيئة وسريعة وصامتة ، ولكن الامر الذي يبرز واضحا جليا للمشاهد المدقق ان اكثر الحركات تكرارا في أعمال الورداني هي الحركة ناحية اليسار انها عادة ما تكون حركة ايجابية تتم من خلال لغة خفية ضمنية مستترة وبشكل تلميح لا تصريح ، ايجائي لا تقريرى وبطريقة فنية متلفعة بالرمز وطارحة للدلالة .

ونلاحظ بعملية عد واحصاء بسيطة للنصوص التي هي اقرب ما تكون الى عينات ممثلة لجمهور النص الكلى الذي تمثله قصة « بحر البقر » وقصة « الأشجار عند البحيرة » ان كلمة « يسار » وردت في هذا النص لوصف اتجاه الحركة او العنصر المتحرك في اتجاه اليسار حوالي خمس عشرة مرة ، بينما وردت اتجاهات الحركة الاخرى كاليمين والخلف والمواجهة والامام والاستدارة والالتفاف والتوقف مرات قليلة بدرجة ملحوظة تتراوح ما بين ثلاث مرات او اقل من ذلك وغالبا ما نجد ان اتجاه الحركة لليسار في هاتين القصتين اما للامام او في المواجهة ، ونادرا ما ارتبطت هذه الحركة بالخلف او السكون ، ولسنا في حاجة الى الاستطراد والتفصيل لدلالة هذه الحركات وما تحيط بها من ايماءات رمزية قدمها لنا الكاتب في شكل جيد ومن خلال عمل فني حي متفاعل ديناميكي تلقائي ، تمتد موجاته الى الواقع الخارجي ، تأخذ منه وتعود اليه .



خاتمة

حاولنا في هذه المقالة ان نتعرض لطبيعة حركة الشخص وعناصر القصص في مجموعة « السير في الحديقة ليلا » للقصاص محمود الورداني ، وقد رأينا ان طبيعة الحركات تتراوح ما بين السكون والحركة وان السكون الظاهر يخفي حركة ضمنية مضمرة دالة وان اللغة التي تبدو محايدة في حالات كثيرة هي لغة التلخيص والتجريد التي تنفذ الى الجوهر والعمق وان هذه الحركة غالبا ما تكون لها دلالتها الواضحة التي نحيلنا الى خارج العمل ، الى الواقع الاجتماعي وما يحدث فيه من صراعات وأزمات ، وان القصص تتباين فيما بينها من حيث التزامها بمساحة معينة من الحركة / الفعل ، والحركة / الدلالة ، وانه ليس هناك سكون بالمعنى الحرفي ، بل هو تثبيت مؤقت لعناصر العمل كي يحدث الفهم بشكل جيد من خلال اعادة تركيب العلاقات بين العناصر التي هي متحركة دائما وقد يكون هناك بعض عدم التوفيق في موازنة العلاقة بين الحركة والسكون حيث يترتب على الوصف الزائد المائل الى الاستطراد والتفصيل والذي يحدث بعض الملل كما في قصة « السير في الحديقة ليلا » و « جسم بارد وصغير » وفي مواضع قليلة منها فيتغلب السكون على الحركة ، لكن هذا لا يقلل بأي حال من الاحوال من اهمية هاتين القصتين ومن اهمية هذه المجموعة باعتبارها تمثل رؤية واضحة متبلورة يقف خلفها وعى واضح حقيقي ويساندها تكتيك متقدم ومتميز ايضا .

هوامش

- ١ - محمود الورداني ، السير في الحديقة ليلا ، مجموعة قصصية صدرت عن دار شهدي بالقاهرة ، ١٩٨٤ .
- ٢ - ادوار الخراط ، القصة المصرية القصيرة في السبعينات ، مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٣ .
- ٣ - محمد كشيك ، علاقات التحديث في القصة المصرية القصيرة ، مجلة البيان ، العدد ١٢٢ ، سبتمبر ١٩٨٤ .